National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Services des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

CANADIAN THESES

THÈSES CANADIENNES

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

THIS DISSERTATION HAS BEEN MICROFILMED EXACTLY AS RECEIVED

LA THÈSE A ÉTÉ MICROFILMÉE TELLE QUE NOUS L'AVONS REÇUE

NL-339 (r.86/06)

Canada

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

PRIRODA KOMICHESKOGO V ROMANAKH I. IL'FA I E. PETROVA *DVENADTSAT' STUL'EV* I *ZOLOTOI TELENOK*

by

© BORIS BRIKER

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS ~~FOR THE~~ DEGREE

OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

RUSSIAN LITERATURE

DEPARTMENT OF SLAVIC AND EAST EUROPEAN STUDIES

EDMONTON, ALBERTA

FALL 1986

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-32614-X

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Boris Briker

TITLE OF THESIS: Priroda komicheskogo v romanakh I. Il'fa i E. Petrova *Dvenadtsat' stul'ev* i *Zolotoi telënok*

DEGREE: Ph. D.

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1986

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

Boris Briker

(Student's signature)

4707 107str

(Student's permanent address)

Edmonton, Alberta T6H2W8

Date: October 9, 1986

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled PRIRODA KOMICHESKOGO V ROMANAKH I. IL'FA I E. PETROVA *DVENADTSAT' STUL'EV I ZOLOTOI TELENOK* submitted by BORIS BRIKER in partial fulfillment of the requirements for the degree of DOCTOR OF PHILOSOPHY in RUSSIAN LITERATURE.

R. L. Busch
....
Supervisor

Edward Mozejko
....

....

....

....
External Examiner

Date Aug. 22, 1986

Abstract

This dissertation is concerned with the nature of the comic in the two novels of I. Il'f and E. Petrov *Dvenadtsat' stul'ev* and *Zolotoĭ telënok*. They are examined in close relationship to the comic in Soviet literature of the 1920's. The juxtaposition and incongruity of two different cultures, the old and the new, are central to the comic during this period. This can be seen in the works of such writers as I. Babel', M. Zoschenko, M. Bulgakov, Iu. Olesha, etc.

The works of Il'f and Petrov are analyzed on three structural levels: stylistic, plot and character. The stylistic level deals with specific forms of *raznorechie*, which manifests itself primarily as parody, whose major feature is the cliché. This parody finds its object in various stylistic levels typical for the new Soviet order. These are the journalistic, bureaucratic, propagandistic and advertising languages. The resultant comic conflict among the various language levels is a major concern of this study. The analysis of this conflict allows one both to reveal the various ways in which the parodic is incorporated into the narrator's speech and to classify it by types.

Another important feature of the comic in these novels involves the blending of the traditional plot of the picaresque novel with contemporary subject matter. It is with reference to this blending that a close analysis of the travels of the picaresque heroes is made. The use of the open road, where we often find the novels' characters, as well as various devices of light comedy, including the comic devices of films are examined in close

connection with the overall nature of the comic. Special attention is accorded to the structure of the heroes' adventures, and to departures from them.

A separate chapter is devoted to special features relative to the depiction of the novels' characters. There is a focus on contrastive characteristics whose analysis allows one to bring out characterological features of the novels. The more salient characters are concentrated upon — Ostap Bender, the hero of both novels, Vorob'ianinov and father Fëdor from *The Twelve Chairs*, Panikovskii, Koreiko and Lokhankin from *The Golden Calf*.

As a result of the analysis of the three aforementioned levels, one is able both to define the special features of the comic within the novels and to see the authors' work in a new light.

Резюме

Диссертация исследует природу комического в романах И. Ильфа и Е. Петрова *Двенадцать стульев, Золотой телёнок*. Комическое в романах освещается в связи с общей тенденцией к юмору, которая определяет период 20-х годов этого столетия. Природа комического у писателей этого периода связана с конфликтом и сосуществованием двух систем мировоззрения.

Романы Ильфа и Петрова рассматриваются с точки зрения трёх структурных уровней: стилистического уровня, сюжетного уровня, характерологического уровня.

На стилистическом уровне выделяется особого рода разноречие, основой которого является пародия. Штамп, клише является основной чертой пародии. Объектом пародии являются разные пласты нового официального языка советской эпохи: бюрократический язык, язык газеты, язык рекламы, плакатов, объявлений, лозунгов. Важную роль в исследовании комического играет анализ столкновения разных пластов языка. Такой анализ позволяет раскрыть способы введения пародии в речь авторов и классифицировать пародию на виды. Сюжет характеризуется введением в условный сюжет традиционного плутовского романа современного авторам материала. Функция дороги плутовских героев, а также различные приёмы лёгкой комедии и кинокомедии рассматриваются в тесной связи с общей природой комического. Особо рассматривается структура "авантюр героев и

отступлений."

В диссертации целая глава посвящена анализу особенностей изображения характеров в романах. В персонажах выделяются две контрастные характеристики, анализ которых позволяет показать особенности характерологического уровня романов И. Ильфа и Е. Петрова. Из персонажей рассматриваются самые яркие: Остап Бендер, герой обоих романов, а также Воробьянинов, отец Фёдор из романа *Двенадвать стульев* и Корейко, Паниковский и Лоханкин из *Золотого телёнка*.

Результаты исследования всех трёх уровней анализа позволяют определить особенности комического романов, а также заново взглянуть на картину авторского мира.

Acknowledgements

I would like to thank several people for their scholarly and personal support during the preparation and writing of this dissertation. First Dr. R. L. Busch for his constant and sympathetic assistance. His substantial learning, his deep and thorough knowledge of the subject and his extreme patience were of great benefit to me.

My friend and colleague Michael Klefter played an invaluable role in the preparation of this thesis. His contribution extended beyond the details of mere technical assistance.

Conversations with various scholars, both inside and outside my department, were both revealing and stimulating. In particular I would like to mention Dr. A. Vishevsky, Dr. E. Możejko, Dr. O. Zujewskyj, Per Dalgaard and Inger Lauridsen. I also would like to express my gratitude to the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada and to the University of Alberta for their financial assistance.

Оглавление

Глава первая. *Особенности комического в литературе двадцатых годов.* 1

Глава вторая. *Романы Ильфа и Петрова и двадцатые годы* 50

Глава третья. *Особенности стиля романов Ильфа и Петрова в свете комического.* 64

Глава четвёртая. *Сюжетное посторение романов Ильфа и Петрова в свете комического.* 116

Глава пятая. *Персонажи и характеры романов Ильфа и Петрова.* 162

Заключение 211

Примечания 217

Библиография 222

Глава первая.

Особенности комического в литературе двадцатых годов.

Прежде чем приступить к анализу романов Ильфа и Петрова с точки зрения комического, выясним, на каком литературном фоне появились эти романы. Мы имеем дело с уникальным периодом в русской литературе (приблизительно с 1918 до 1932 г.), так как этот период в социальной жизни и жизни искусства характерен тем, что после революции в обществе и в литературе пересматривались старые "вечные" ценности и на их место выдвигались новые.

Таким образом в литературе этого периода столкнулись противоположные отношения к самым главным вопросам, которые всегда волновали литературу: любовь, судьба, смерть, жалость, сострадание и т.д. И самый главный вопрос, мимо которого не мог пройти ни один деятель литературы, — это вопрос о будущем: "куда мы идём?"

Итак, мы имеем дело с двумя культурами, двумя мирами, во-первых, со старым, который отождествляет себя с вечной системой ценностей, и во-вторых, с новым миром с новой системой ценностей. Конфликт и сосуществование этих миров — главная характеристика литературы этого периода. В нашу задачу входит показать влияние такого конфликта на природу комического двадцатых годов. С этой точки зрения мы посмотрим на некоторые примеры из творчества писателей, которые определяли литературу двадцатых годов.

Говоря о комическом в литературе 20-х годов, надо иметь в виду не некую отдельную юмористическую литературу, а общую тенденцию к юмору, которая во многом объединяла таких разных писателей, как

Зощенко, Бабель, Булгаков, Ильф и Петров, Тынянов и т.д. Что касается связи тенденции к юмору с русской литературной традицией, то надо отметить, что в этот период особенно были живы традиции Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Не случайно, что именно этих писателей многие критики так или иначе связывают с Гоголем. Эту тенденцию попробуем нагляднее объяснить при помощи идеи Тынянова о развитии литературных жанров. Она же подходит и к развитию и смене литературных течений, то есть к литературной эволюции в целом.

Юрий Тынянов в статье "Литературный факт" определяет направление, по которому развиваются литературные жанры. Это направление он называет смещением жанров:

> В эпоху разложения какого-нибудь жанра он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из её задворков и низин выплывает в центр новое явление [..!] То же и со сменой литературных течений. (Тынянов 1977:257)

Ю. Тынянов ставит это смещение в зависимость от отношения к литературному факту: время само выдвигает, что является литературным фактом, а что является фактом быта. Границы этих категорий не чёткие и изменяются в связи с развитием времени и литературы. Это тыняновское положение даёт своеобразный ключ к пониманию некоторых общих тенденций литературы 20-х годов, современной Ю. Тынянову. По мнению Тынянова, психологическая повесть, которая была доминирующей в иерархии жанров почти всю половину XIX века, переместилась на периферию литературы, т.е. стала бульварной.

Различные комические жанры: фельетон, анекдот, литературная пародия, шутка, юмористический рассказ, которым в эпоху символизма было отведено место только на страницах Сатирикона и других специальных юмористических изданий, в 20-е годы переместились в центр литературы, вплелись в "серьёзные" жанры. Двадцатые годы характерны тем, например, что в центр литературы попала проза Зощенко, жанром которой является двух-трёхстраничный короткий рассказ с явной установкой на комическое.

В сборнике эпических рассказов *Конармия* Бабеля о кровавом походе армии Будённого, трагическое почти всегда соседствует с комическим, а стиль эпического повествования почти не отличается от *Одесских рассказов*, в которых установка на комическое очевидна.

Примером такого смещения жанров к комическому могут послужить и исторические повести Ю. Тынянова и особенно его рассказ "Подпоручик Киже". В этом рассказе исторические события и движение истории представлены как цепь анекдотов, и таким образом комическая тенденция здесь повлияла и на исторический жанр.

Роман Ю. Олеши *Зависть* по тематике своей укладывается в жанр социального романа по типу, скажем, *Отцов и детей* Тургенева. Однако его юмористическая метафоричность, карикатурные образы, ироническое отношение к персонажам, нелепое поведение героев выходят за рамки социального романа и смещают в сторону комического этот жанр.

В произведениях "Роковые яйца" и "Собачье сердце" Булгаков изменяет жанр научно-фантастического романа. Научно-фантастический сюжет, в завязке которого лежит великое научное открытие, оборачивается нелепицей и совсем не тем, что задумал учёный в своих экспериментах. (Научное открытие сравнивается с социальным экспериментом.).

И наконец, поздние 20-е годы дали нам два романа Ильфа и Петрова *Двенадцать стульев* и *Золотой телёнок*, основное достоинство которых в том, что это комические сатирические романы по своему жанру и одни из самых читаемых произведений русской литературы в настоящее время.

Говоря об этом феномене 20-х годов, то есть о тенденции к юмору, нужно, на наш взгляд, не ограничивать проблему рамками сатиры, о расцвете которой говорят почти все исследователи этого периода. Специально посвящённая этому вопросу монография Ричарда Чаппла *Soviet Satire of the Twenties* — определяет расцвет сатиры и сатирических жанров именно в двадцатые годы. Подход Чаппла оказался чисто идеологическим, так как он классифицирует писателей по их политическим взглядам и соответственно с принадлежностью их к какой-то идеологической группе различает их отношение к различным сатирическим объектам:

> The large camps delineated politically and may be termed simply proregime and anti-regime, that is, for or against the new Soviet regime. Each camp may be divided further into two fractions: agitprop and moderate proregime in the proregime camp, and Fellow

> Travellers and emigré's in the anti-regime camp. (Чаппл 1980:4)

В зависимости от принадлежности к лагерю объясняется и подход к различным явлениям: революция и гражданская война, эмиграция, современная жизнь, заграница, религия, литература и т.д. Книга Чаппла даёт для нашего изучения много важной информации, однако не объясняет специфику сатирического изображения в 20-х годах, мало что объясняет в стиле художников и упрощает подход художников к действительности. Причём, термин сатира оказывается настолько расплывчатым, что сатирическим произведением может являться всякое, содержащее критику какого-либо явления или факта.

Более плодотворным подходом с точки зрения сатиры является анализ П. Петро сатирических жанров. Хотя Петро и не рассматривает сатирическую русскую литературу 20-х годов в своей книге *Modern Satire* (Петро 1982), однако его включение анализа четырёх разных произведений авторов разных стран (М. Булгаков, Я. Гашек, К. Воннегут, Дж. Орвелл) под одну обложку и рассмотрение их специфических и общих черт с точки зрения сатиры может помочь нам и в нашей задаче. Он пишет о двух задачах анализа сатиры, таких как:

> **what** is being satirized (a study of the targets of satires and the views of human nature implicit in them), and **how** it is satirized (a study of devices and narrative strategies). (Петро 1982:23)

Взаимодействие "что" и "как" мы будем рассматривать применительно к нашему периоду и нашей проблеме. Однако в нашем

анализе мы будем выделять общие черты комического, которые не обязательно включают в себя сатиру, как: "expression of a basic dissatisfaction with the state of things, a dissatisfaction conveyed artistically in a most forceful way". (Петро 1982:)

Если попытаться вычленить самые общие черты комических свойств (или юмористических интерпретаций), которые выделяет большинство теоретиков комического, то их будет две: несоответствие и неожиданность.[1] Несоответствие — понятие очень широкое по объёму, относящееся к самым различным слоям и уровням как объекта комического, так и его восприятия. Это могут быть несоответствия внутри самого объекта, над которым смеются: между его видимостью и сущностью, между тем, чем он в действительности является, между претензиями и их осуществлением, между внешностью и поведением, действием и результатом. Могут быть несоответствия между частями объекта или несоответствие частей целому. Затем — несоответствие сущности объекта представлениям о нём. Могут быть несоответствия между одинаковым звучанием слов и разностью их смысла, несоответствие между логической невозможностью и фактическим существованием и представимостью того или иного феномена (парадокс, гротеск). Несоответствия могут быть между прямым и подразумеваемым смыслом высказывания (ирония), между стилем повествования и его содержанием (приём, распространённый в пародии), между живым и автоматическим (как в теории смеха Бергсона), между низким и возвышенным в объекте комического.

Неожиданность является результатом того, что несовместимые комические объекты по логической или ассоциативной системе, противоположной той, по которой объекты являются несовместимыми, сталкиваются. На этом стыке рождается комическое.

Говоря о комическом в литературе 20-х годов, мы начинаем с того, что выделяем *несоответствие* друг другу двух культур, двух эпох и двух систем ценностей, которые в этот период сталкиваются. Такое наложение культур является не только порождением комического, но и трагического, и это сочетание является решающим в литературе нашего периода. О том, какое значение имеют столкновение и несоответствие двух противоположных культур, противоположных мировоззрений и разных миров, и как это соотносится с комическим, мы покажем на некоторых характерных примерах.

Мы будем разбирать некоторые прозаические примеры из творчества писателей, которые пришли в литературу в двадцатые годы: Бабеля, Олешу, Зощенко, Булгакова, Хармса. Если рассматривать этих писателей с точки зрения соотношения конфликта старого и нового миров с комическим изображением действительности, то мы увидим, что у Бабеля, Олеши и Зощенко комическое имеет сходную друг с другом основу. Сначала мы рассмотрим этих трёх писателей. Далее возьмём примеры из Булгакова, комическая основа произведений которых имеет под собой несколько другую почву. В конце главы мы рассмотрим Хармса, который принадлежал к группе русских абсурдистов "Обэриу". Природа комического этого писателя (также как у некоторых других

представителей этой группы) отличается как от комического Булгакова, так и от Олеши, Зощенко, Бабеля.

Одним из писателей, который родился как писатель в 20-годы был И. Бабель. В двадцатые годы издавались его рассказы из цикла *Конармия*. Почти во всех рассказах из *Конармии*, хоть они и не имеют ярко проступающего сюжета и представляют собой скорее фрагменты, чем сюжетные завершённые жанровые единицы, в событийной основе лежат жестокость, смерть или убийство. Причём, как это неоднократно отмечалось в критике, жестокость и убийство изображены Бабелем в ярких романтических красках, а сами носители этой жестокости, конармейцы — былинными героями или сказочными богатырями.

Говоря о *Конармии*, критики почти не обращают внимания на комическое в рассказах из *Конармии*, в то время как *Одесские рассказы* Бабеля привлекают их именно с этой стороны. Исключение составляет монография Луплоу (Луплоу 1982), где в главах "The Language of the Skaz Stories" и "Language Contrasts" она анализирует языковые черты рассказчиков в сказовых рассказах Бабеля. Характеризуя сказовый стиль, она пишет:

> The four narrators use the same regional speech as the other Cossack characters. However, because they are consciously directing a tale to an audience for a given effect, they attempt to appear literate and eloquent and therefore use more eloquent phraseology, formal expressions, literary forms and bookish elevated language, but with the same ironical humorous effect from grammatical, semantic and syntactic errors. (Луплоу 1982:89)

Но основное внимание в книге Луплоу, также как, и в других современных работах о *Конармии*, уделяется спорному вопросу о двусмысленной роли рассказчика Лютова в других несказовых рассказах, о его отношении к происходящим событиям и соотношении его с автором. Исследовательница об этом пишет:

> The author keeps the reader in doubt as to his position; the reader is caught in a web of ironies and ambiguities, some of which are created by the narrator and his complex characters, some by the author's unclear overview, and some by a combination of both. (Луплоу 1982:24)

Итак, исследовательница отмечает зависимость иронии, то есть категории, входящей в комическое, от двусмысленной роли рассказчика и неясной позиции самого автора по отношению к описываемым событиям. Эту мысль мы постараемся развить несколько дальше.

Все события, данные в рассказах, передаются через восприятие Лютова (кроме сказовых историй, которые Лютов приводит нам), еврея, интеллигента и во многом близкого Бабелю. Итак, две системы ценностей борются прежде всего в самом Лютове: одна, связанная с еврейской религиозной культурой и гуманистической культурой и с другой стороны желание во что бы то ни стало принять новый порядок вещей с его антигуманистической логикой, жестокостью и отрицательным отношением к гуманистической культуре. То есть, служа в конной армии, Лютов выступает не в своём качестве и в этом и трагическое противоречие и комическое несоответствие в его образе. На фоне красавцев-начдивов Лютов описан так: "паршивенький", "из киндербальзамов и очки на носу",

"с чирьями на шее и забинтованными ногами", "смутными поэтическими мозгами переваривал я борьбу классов" (Бабель 1979:176), "вы, очкастые," (Бабель 1979:144) и т.д.

В рассказе "Мой первый гусь" желание Лютова стать своим у красноармейцев рождает не свойственную его натуре жестокость и поэтому даже сама жестокость выглядит нелепой и смешной. Убийство шашкой гуся преподносится ироническим автором, как приобщение к чему-то высокому, равносильному боевому крещению. Контраст между высоким, романтически приподнятым и низким и нелепым пронизывает и язык рассказа. Такой иронический подтекст имеется в самом названии "Мой первый гусь", где сочетание "мой первый" контрастирует со словом гусь и вызывает комический эффект. В этом же контексте комическую окраску приобретает описание гуся человеческими признаками и торжественный слог, характеризующий его смерть: "строгий гусь шатался по двору и безмятежно чистил перья... Белая шея была разостлана в навозе, и крылья заходили над убитой птицей" (Бабель 1979:132).

Луплоу, говоря о роли автора и рассказчика, говорит о расхождении во взглядах между автором и рассказчиком, а ирония, считает критик, направлена автором на Лютова:

> There may also be an obvious disparity between Lyutov's moral view and the author's as in "My First Goose", in which Lyutov's acceptance of the need to commit a base act in order to be accepted by the Cossacks is implicitly criticized through irony. (Луплоу 1982:24)

Однако мы считаем, что в этом рассказе, как и в других рассказах, как пишет та же исследовательница: "the final position of neither author nor narrator is fully definable," а ирония не просто направлена на Лютова, но служит вместо авторского "последнего слова".

В рассказе "Гедали" несоответствие разных мировоззрений лежит в основе трагикомического. В споре о революции и об интернационале участвуют двое: Лютов и Гедали. И Лютов и Гедали воспитаны на еврейской культуре, и Лютов и Гедали выступают за интернационал. Гедали, однако, выводит свою концепцию интернационала из еврейской культуры и житейской логики. Но такой интернационал несбыточный, так как не соответствует жестокой и кровавой действительности. На этом несоответствии строится комизм: логика здравого смысла и книг, которые для Гедали вершина мудрости, становится алогичной при объяснении процессов, которые развиваются по логике, основанной на другой системе мировоззрения. В то же время изображение революции и гражданской войны с точки зрения логики, основанной на еврейской гуманистической культуре Гедали, отстраняет саму действительность и вскрывает её алогичность. Вот что говорит Гедали:

> Но поляк стрелял, мой ласковый пан, потому что он — контрреволюция; вы стреляете потому, что вы — революция.
> А революция — это же удовольствие. И удовольствие не любит в доме сирот. Хорошие дела делает хороший человек. Революция — это же хорошее дело хороших людей. Но хорошие люди не убивают. Значит революцию делают злые люди. Но поляки тоже злые люди. Кто же скажет Гедали, где революция и где контр-революция. Я учил когда-то талмуд, я люблю комментарии Раше и книги Маймонида. И ещё другие понимающие люди есть в

> Житомире. И вот мы все, учёные люди, мы падаем на лицо и кричим на-голос: горе нам, где сладкая революция?.. (Бабель 1979:126)

Весь этот трагикомический монолог построен на логических посылках, которые не дают окончательного вывода, так как логика этих событий другая. Лютов исходит из реального интернационала и революции: "Его (интернационал — Б.Б.) кушают с порохом, ответил я старику — и приправляют лучшей кровью", "она не может не стрелять..., потому что она — революция" и т.д. (Бабель 1979:126). Однако революционная логика, которую провозглашает Лютов, не вяжется с его принадлежностью к еврейской культуре. Поэтому образ его в этом рассказе расщепляется. Вначале с ностальгической нотой он описывает воспоминания о своём еврейском детстве, и заканчивает желанием "достать еврейский коржик, еврейский стакан чаю и немножко этого отставного бога в стакане чаю..." (Бабель 1979:126). В середине же рассказа он приводит свои доводы Гедали в виде метафорически оформленных лозунгов, которые, по верному замечанию С. Маркиша, звучат не убедительно. В конечном итоге Гедали выразил всё то, о чём думал сам Лютов, но Гедали верил своему личному опыту и мудрости книг больше, чем лозунгам Лютова.

Лютов, надо сказать, ещё в более и трагичном так и комичном положении, чем Гедали, так как понимает, что интернационал, так как понимает его Гедали, несбыточный, но именно он близок к натуре Лютова, а не тот, который кушают с кровью и который он принял и защищает. Маркиш, который занимается Бабелем в контексте так называемой

русско-еврейской литературы так охарактеризовал это противоречие:

> Лютову некуда пойти. Старый мир, от которого он бежал, но который притягивает, не отпускает его, разрушен новым миром, к которому он рвётся всей душой и который его не принимает и отпугивает своим уродством и кровожадностью. Одиночество и отчаяние интеллигента в революции — частая литературная коллизия 20-х годов — умножены на одиночество еврея, да к тому же еврея особого сорта, расколотого пополам в своём отношении к еврейству, как интеллигент расколот в своем отношении к революции. (Маркиш 1979:334)

Противоречие и столкновение нового и старого миров рождает комическое, — и это единственный выход из создавшегося конфликта. Несмотря на то, что мнения почти всех критиков Бабеля сходятся на том, что Лютов — это не Бабель и что помимо иронии рассказчика, существует невидимая ирония автора рассказов, надо сказать, что в данном случае ирония по отношению к рассказчику становится самоиронией. У Бабеля, как показывает всё его творчество, биография, письма, были такие же неразрешимые противоречия, как у Лютова. Авторская ирония по отношению к Лютову только обострила эти противоречия, но не разрешила их в самом авторе. Поэтому, на мой взгляд, не убедительно звучит позиция С. Маркиша по этому вопросу:

> Автор *Конармии* стоит над своим героем. Его двунациональность не ведёт к разладу и борьбе. Несмотря на остранённость, он всё-таки свой в обеих стихиях: и в старой и в новой, и в еврейской и советской. (Маркиш 1979:324)

Истинно эксплицитного отношения Бабеля к этим стихиям ни в самом тексте, ни за его пределами мы не находим. И единственное, что остаётся от автора, кроме остранённости, самоирония — результат

противоречий и несоответствия в позиции Бабеля. У Бабеля в его сказовых рассказах, в языке персонажей в *Конармии*, в анекдотическом мире *Одесских рассказов* комического больше, чем в том типе самоиронии, о котором мы говорим. Однако этот тип комического является главным в отношении Бабеля к трагическим событиям, пропущенным через иронию к рассказчику и к самому себе. Несоответствие, которое породило эту иронию, проявилось в эпохе и наложило свой отпечаток на произведения Бабеля.

Через несколько лет после рассказов из *Конармии* появился роман Юрия Олеши *Зависть.* (1927)

Несмотря на разные события, положенные в основу произведений обоих писателей и на разные поэтические миры, в *Зависти* самоирония такого же свойства. Кавалеров — главный герой романа и через него воспринимается мир. Ярко выраженый конфликт романа, который является самым главным для 20-х годов, — это отношение между новым и старым мирами. Комическое в романе возникает опять на стыке и несоответствии этих миров, и мы опять не можем решить проблему на уровне сатиры, так как отношение автора и к одному и к другому миру является неоднозначным, и наша задача выяснить, как оно соотносится с изображением комического.

Одна черта в изображении Олешей Кавалерова характеризуется тем, что внешнее поведение Кавалерова построено по типичному образцу комического, хотя он и не комический персонаж в традиционном

понимании этого слова. Чем более у Кавалерова высокие устремления, полёт фантазии, претензии на роль, которую он должен занимать, тем более позорными, карикатурно преувеличенными являются провал, падение. Причём провал чаще всего изображается как физическое действие: падение или бегство. Этот мотив проходит через весь сюжет романа. Олеша настойчиво повторяет свои сюжетные приёмы: почти все выступления Кавалерова кончаются бегством: физическое бегство обычно сопровождает демонстративный уход.

Первая обличительная речь Кавалерова в пивной: "Вы бродячая труппа уродов" контрастируют с обстановкой в пивной и концовкой комического движения: "меня выбросили [...], я лежал под люком, лицом на решётке. В люке, воздух которого втягивал я, была затхлость, роение затхлости...". (Олеша 1969:12).

Таким же провалом является другое комическое движение: романтические ностальгические рассуждения Кавалерова об авиации натыкаются на то, что Кавалерова не пустили на аэродром. Причём тут опять чисто зрительное комическое явление, которое часто с первых фильмов Чарли Чаплина используют в кинематографе: Кавалеров зашёл на аэродром с Бабичевым, потом случайно вышел, потом, когда снова зашёл, его уже не пускают. Далее следует оскорбление Кавалеровым Бабичева: "Колбасник" (Олеша 1969:30) и демонстративный уход из аэродрома: "я покинул аэродром..." (Олеша 1969:31).

Следующая сцена, случайная встреча с Володей Макаровым, развенчивает представление о последнем, как о романтическом герое Томе Вирлирли, придуманном Кавалеровым и отвечающим его идеалам. Завершение сцены — провал, бегство. Сейчас Кавалерова прогоняет романтический герой: "Он отстранил меня... Я обратился в бегство." (Олеша 1969:41).

Последняя встреча, завершающая сюжетную линию первой части, рисует новый провал, выраженный опять физически зримо. Обидные оскорбительные слова Кавалерова о Вале и Бабичеве и реакция Бабичева на письмо Кавалерова приводят к тому, что Кавалеров "оказался за дверью". "Половина лица была анестезирована" (Олеша 1969:46).

Во второй части решение убить на футбольном матче своего врага и антипода Бабичева и тем самым утвердиться и прославиться кончается комическим трюком. В Кавалерова попадает мяч: "Все смеялись вокруг. Попадание мяча в ряды всегда вызывает смех." (Олеша 1969:96). В конце романа представлен контраст самого высокого желания и самого тяжёлого падения. Здесь противоставляются мечта о недоступной Вале, в которой воплотились все романтические устремления Кавалерова, и кровать Анечки Прокопович, как неизбежная точка падения: "и сегодня, кстати... слушайте: ...я сообщу вам приятное... сегодня, Кавалеров, ваша очередь спать с Анечкой". (Олеша 1969:104).

Усиливают комизм фигуры Кавалерова ещё два признака, которые связаны между собой — это 1) постоянные указывания на то, что

Кавалеров — шут, комик, клоун и 2) фигура утрированного двойника Кавалерова Ивана Бабичева. Кроме выше перечисленных комических ситуаций, которые указывают на шутовской клоунский характер Кавалерова, Олеша прямо или косвенно связывает его с шутом:

> А я Николай Кавалеров, при нём шут (Олеша 1969:6),
> Я и в самом деле мог показаться смешным — этакий вихрастый фрукт. (Олеша 1969:11),
> Рабочие смеялись вокруг, и я улыбался на все стороны, как клоун, закончивший антре забавнейшим каскадом (Олеша 1969:33),
> Шута хотели вы сделать из меня (Олеша 1969:38)
> ...два комика шли вместе (Олеша 1969:66)

Клоунское в Кавалерове подчёркивается тем, что почти всё его поведение воспринимается как выступление перед публикой (речь в пивной, крик "Колбасник"). Характеристика Кавалеров-клоун подтверждается отношениями Кавалерова с вещами. Вещи приобретают человеческие черты в метафорическом описании Олеши из-за комической неудачливости Кавалерова — элемента клоунства в его характеристике:

> Меня не любят вещи. Мебель норовит подставить мне ножку. Какой-то лакированный угол однажды буквально укусил меня. С одеялом у меня всегда сложные отношения. Суп, поданный мне, никогда не остывает. Если какая-нибудь дрянь, — монета или запонка — падает со стола, то обычно закатывается она под трудно отодвигаемую мебель. Я ползаю по полу и, поднимая голову, вижу, как буфет смеётся. (Олеша 1969:4)

В приведённом выше отрывке, характерном для Олеши, способы комического можно объяснить при помощи теории комического Бергсона. Одна из таких характеристик — повторяемость. В данном случае мы имеем дело с повторяемостью, выраженной словами "норовит", "всегда",

"никогда", "обычно" и употреблением настоящего времени по отношению к явлениям случайным — свидетельство о том, что предмет делает, повторяет одно и то же. По характеристике Бергсона, такие комические явления:

> consist in bringing a group of characters, act after act, into the most varied surroundings, so as to reproduce, under ever fresh circumstances, one and the same series of incidents or accidents more or less symmetrically identical. (Бергсон 1924:90)

Эта повторяемость свидетельствует о некоторой механичности, которую Бергсон называет механизмом повторяемости. Механистичность живого, которая для Бергсона основной источник комического, уподобляет человека вещи или машине, и это даёт Олеше право не только придать событиям, связанным с Кавалеровым, вещные характеристики, но на этом основании дать вещам человеческие признаки. Эти отношения человека и вещи рождают юмор, который по Бергсону определяется так: "we laugh every time a person gives us the impression of being a thing." (Бергсон 1924:58) Объясняя это положение, Бергсон, кстати сказать, приводит пример из выступления клоуна:

> And it was more and more to the jumping up again, the rebound, that the attention of the public was attracted. Gradually, one lost sight of the fact that they (клоуны – Б.Б.) were men of flesh and blood like ourselves, one began to think of bundles of all sorts, falling and knocking against each other. (Бергсон 1924:58)

Зрительный комизм образа Кавалерова напоминает героев Чарли Чаплина. В книге *Ни дня без строчки* Ю. Олеша признаётся в своей привязанности к Чарли Чаплину:

> Странный, очень смешной человек, как показалось мне тогда, с большой волосатой головой портного, проходя мимо шедшего с раскрытой книгой и о чём-то замечтавшегося поэта, кладёт ему на страницу разбитое тухлое яйцо. Тот как раз захлопывает книгу. Ужас, вонь, главное разочарование: только что были стихи, вдруг такая гадость! (Олеша 1974:)

Сходство действия Кавалерова с Чарли Чаплиным лишний раз подтверждает комическую обрисовку его образа.

Усиливает комизм также образ двойника Кавалерова Ивана Бабичева. Он ведёт себя в романе Олеши так же, как и Кавалеров, но его внешний облик и характер нарочито окарикатурен. Он тоже выступает перед публикой в пивных, тоже постоянно сравнивается с шутом или комиком (например, в сцене, где он выступает после речи Андрея Бабичева с обвинением в адрес своего брата, и зрители воспринимают его выступление как выступление комического актёра).

У Ивана Бабичева и Кавалерова похожие ощущения детства, и у них похожие профессии: Кавалеров писал куплеты для эстрадников, Иван Бабичев выступал в пивных с экспромтами, гаданием и фокусами. Обе профессии близки к профессии клоуна, но деятельность Ивана Бабичева ешё ближе к клоунству:

> "я скромный фокусник советский,
>
> я современный чародей".

Иван Бабичев — это Кавалеров старший, и поскольку путь Кавалерова, отвергнутого миром Андрея Бабичева, — это путь падения, Иван Бабичев — это дальнейшая степень падения Кавалерова. В образе

Ивана усилены и клоунская обрисовка, и комизм: у него более нелепый вид (он ходит с подушкой, на голове котелок, он толст), более претензиозные речи, выражающие ту же зависть, что и речи Кавалерова ("Андрей, почему ты ездишь в автомобиле, а я хожу пешком?"), и он попадает в более нелепые обстоятельства. Иван — автор машины Офелия, которая должна была осуществить заговор чувств против бесчувственного мира Андрея Бабичева, но наоборот обратилась против своего создателя.

Иван Бабичев интересен нам и тем, что это более устойчивый и традиционный комический персонаж, и в какой-то мере он укладывается в понятие пародирующего двойника или становится частью карнавальной пары (термин Бахтина). Две фигуры в карнавальной паре по-разному и под разными углами зрения пародируют друг друга. У Олеши в *Зависти* такому пародированию подвергаются не только пара Кавалеров-Иван, но и в какой-то мере пары Андрей-Иван и Андрей-Володя.

В действиях и образе Ивана воплотились некоторые черты карнавала, которые свойственны комическому вообще. Одним из элементов карнавала М. Бахтин называет, например, шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля. Бахтин объясняет это так:

> Увенчание-развенчание — двуединый амбивалентный обряд, выражающий зиждительность смены — обновления, весёлую относительность всякого строя и порядка, всякой власти и положения. В увенчании уже содержится идея грядущего развенчания: оно с самого начала амбивалентно. И увенчивается антипод настоящего короля — раб или шут и этим как бы открывается и освящается мир наизнанку. (Бахтин 1963:166)

В более сложных отношениях в юморе нового времени у Олеши мы находим параллели. Андрей Бабичев — власть, то есть король, а Иван Бабичев, шут, претендует на его место, и временно по-карнавальному занимает его место, увенчивается (он становится у Олеши "королём пошляков"). Развенчание короля выражено в гибели машины Офелии, в потере Вали, возвращении к Анечке (те же самые моменты развенчания, которые подстерегают Кавалерова).

А по Бахтину развенчание короля в средневековом карнавале происходит так: "с развенчаемого совлекают его королевские одеяния, снимают венец, отнимают другие символы власти, осмеивают и бьют" (Бахтин 1963:167).

Итак, комическое играет важную роль в изображении Кавалерова и его двойника Ивана Бабичева. Литературоведы, исследующие книгу Ю. Олеши, меньше обращают внимания на эту проблему. В одной из самых глубоких, на наш взгляд, монографий об Ю. Олеше *Yurii Olesha's Envy* (Барратт 1980) А. Барратт анализирует структуру романа. Критик сравнивает различные мифы, которые возникают в воображении Кавалерова, с реальностью: "the gulf between fantasy and reality is both the principle around which Part I of Envy is organized and the key to the functioning of plot in the novel as a whole." (Барратт 1980:37). Представляя ряд конфликтов в структуре романа, как конфликты "reality and the bourgeois dream, the evil giant and the little man, the little man and the saviour" и раскрывая мифологическую основу, лежащую в этих конфликтах, он всё-таки не говорит о том, что как раз эти конфликты

разработаны Олешей по законам комического. Во всех этих конфликтах обе стороны преувеличены, окарикатурены. Реальность, в которой оказывается Кавалеров и которая включает его роль маленького человека, в сюжетном плане представлена как цепь падений и изгнаний. Она контрастирует с другой стороной конфликта, сущность которого Барратт верно определяет как: "the conflict between fantasy and reality" (Барратт 1980:54). Добавим от себя, что этот конфликт — типичный случай комического несоответствия.

Говоря о мире фантазии Кавалерова встаёт вопрос о сходстве Кавалерова с автором, который важен для нашей проблемы. По этому поводу критики и литературоведы спорят со дня появления *Зависти*. На съезде писателей в 1932 году сам Олеша на этот вопрос ответил так:

> Мне говорили, что в Кавалерове есть много моего, что этот тип является автобиографическим, что Кавалеров — это я сам. Да, — Кавалеров смотрел на мир моими глазами. Краски цвета, образы, сравнения, метафоры и умозаключения Кавалерова принадлежат мне. И это были наиболее свежие, наиболее яркие краски, которые я видел. [...] И тут сказали, что Кавалеров пошляк и ничтожество. Зная, что в Кавалерове много есть моего лично: о, я принял на себя это обвинение в ничтожестве и пошлости, и оно меня потрясло. (Олеша 1973:234)

Итак, Кавалеров смотрит на мир глазами Олеши, то есть Олеша наделяет его своим восприятием. Белинков справедливо считает, что здесь мы имеем конфликт поэта и нового общества, который, если исходить из выводов его исследования, в жизни Олеши повторился.

Но для нас важно, что всё это уживается в одном человеке, романтический герой и маленький человек, поэт и клоун, автор и карикатура, человек, отвергающий новый порядок, и человек, страстно преклоняющийся перед ним. Такое противоречие и сочетание делает все комические неудачи Кавалерова трагическими, а авторскую иронию самоиронией. Так же как и Бабель, Олеша, по замечанию Барратта:

> offers no means of evading the horns of this dilemma, and this is what makes it such a profoundly disturbing and nihilistic book, particularly for the reader who is intent on discovering a message be it pro or antisoviet (...) *Envy* is a novel without a constructive philosophy, and this is the source of its power, since [...] many people of Olesha's generation found themselves caught between an intellectual acceptance of the new society, and a natural aversion to many of its practical manifestations. (Барратт 1980:54)

В конфликте между "acceptance" и "aversion" заключается тупик, и юмор — это та форма эскапизма, которая заменяет выход.

Через двойственное переломленное сознание Кавалерова предстаёт перед нами новый мир и его представители Андрей Бабичев и Володя. Этот мир является противоречивым из-за самого Кавалерова (и его двойников Ивана Бабичева и Юрия Олеши) и того отношения, которое выражается в конфликте обожания и ненависти, который в конечном итоге рождает зависть — основное чувство Кавалерова, определившее заглавие романа. Однако зависть предполагает "чувство досады, вызванное благополучием, успехом другого". У Кавалерова это чувство сложнее: наряду с завистью неприятие: "я не хочу быть колбасником".

Такое отношение Кавалерова к Андрею Бабичеву тоже рождает юмор, который переносится на новый мир: это противоречие и сочетание объединились, например, в гипотетической речи Кавалерова, которую он *бы* произнёс, если *бы* был на месте Андрея Бабичева. Здесь объект, тема взяты из мира А. Бабичева, т.е. той области, которую Кавалеров презирает, и используется лексика из сферы быта, из самой непривлекательной её части: кухня в коммунальной квартире; с другой стороны перенос мира Кавалерова на мир А. Бабичева мотивирует метафорическое видение Кавалерова. Итак, мы имеем дело с характерным для юмора несоответствием формы и содержания:

> Женщины! Мы сдуем с вас копоть, очистим ваши ноздри от дыма, и уши — от галдежа, мы заставим картошку волшебно, в одно мгновенье, сбрасывать с себя шкуру; мы вернём вам часы, украденные у вас кухней, — половину жизни получите вы обратно. Ты, молодая жена, варишь для мужа суп. И лужице супа ты отдаёшь половину своего дня! Мы превратим ваши лужицы в сверкающие моря, щи разольём океанами, кашу насыплем курганами, глетчером поползёт кисель! Слушайте, хозяйки, ждите! Мы обещаем вам: кафельный пол будет залит солнцем, будут гореть медные чаны, лилейной чистоты будут тарелки, молоко будет тяжёлое, как ртуть, и такое поплывёт благоухание от супа, что станет завидно цветам на столах. (Олеша 1969:7)

В этой речи настоящее и в какой-то степени прошлое противопоставлены будущему. Все глаголы даны в будущем времени, и с будущим временем связаны слова, обозначающие природные явления: моря, океан, глетчер, курган. Также в выражениях "чаны будут гореть", "тарелки будут лилейной чистоты", "молоко тяжёлое как ртуть", слова из быта чаны, тарелки, молоко принадлежат настоящему, а в новом качестве

в будущем времени приобретают черты, близкие к идеалу, соответствующему поэтическому миру Кавалерова. В последнем сопоставлении, в котором в настоящем времени остаётся только суп, а в будущем добавляются "благоухание" и "будет завидно цветам на столах", на цветы переносится человеческое чувство самого Кавалерова — зависть. Комическое несоответсвие в этом монологе выражено в том, что будущее, которое должно принадлежать миру Андрея Бабичева, описано средствами человека прошлого — Кавалерова. Так в коротком внутреннем монологе Кавалерова воплотились одновременно и утопия и антиутопия, представление о новом и пародия на него.

Андрей Бабичев, а с ним и новый мир, в представлении Кавалерова одновременно освещается и утрируется, снижается. Говоря о снижении, удобно воспользоваться термином гротескный реализм, который Бахтин применяет по отношению к средневековой поэтике. Снижение, по Бахтину, есть:

> перевод высокого, духовного, идеального, отвлечённого, в план земли и тела... В собственно телесном аспекте, который нигде чётко не отграничен от космического, верх — это лицо, низ — производительные органы, живот, зад. Снижение значит приобщение к жизни нижней части тела, живота и производительных органов и к таким актам, как совокупление, зачатие, беременность, рождение, пожирание, испражнения. (Бахтин 1965)

Этот тип снижения характерен для описания Андрея Бабичева, который в то же самое время является государственным человеком, героем гражданской войны и революции и воплощением нового мира. Также как в снижении гротескного реализма внешний портрет Андрея

описывается в его нижней части (пах, зад, живот), а в описании Кавалеровым действий Андрея большое значение приобретают наблюдения над ним в процессе еды и в туалете. В портрете обращают на себя внимание такие характеристики, как "пах производителя", "образцовая мужская особь", постоянно даётся описание его необыкновенной толщины. Роман начинается с фразы: "он поёт по утрам в клозете. Можете представить себе, какой это жизнерадостный, здоровый человек". (Олеша 1969:3). То есть мы имеем здесь перевод "верха" в "низ" (поёт — клозет, жизнерадостный — здоровый). И далее тот же приём используется, когда в духе гротескного реализма интерпретируется то, о чём поёт Бабичев, его песня без слов:

> Как мне приятно жить... та-ра! та-ра! Мой кишечник упруг... ра-та-та-та-ра. Правильно движутся во мне соки ра-ти-та-ду та-та. Сокращайся, кишка, сокращайся. (Олеша 1969:3)

Не менее важное значение имеет описание Бабичева во время еды, этот процесс очень подробно представлен Кавалеровым... "Он обжора... яичницу ел он со сковороды, откалывая куски белка, как облупливают эмаль. Глаза его налились кровью, он снимал и надевал пенсне, чавкал, сопел, у него двигались уши".

Деятельность Бабичева, как государственного человека, также снижается, благодаря переводу описания этой деятельности в область еды и испражнений. "Он заведовал всем, что касается жранья" говорит Кавалеров. Более конкретное обозначение деятельности Бабичева заключено в слове "колбасник", которое связано как с едой, так и с

выделением еды (колбаса ассоциируется с испражнениями). Итак, характеристика нового мира Олеши тоже даётся по-карнавальному амбивалентно. В данном случае мы связываем карнавальную амбивалентность с амбивалентностью, которая является результатом ситуации 20-х годов, в которой умирающий и рождающий миры переходят один в другого и где мы имеем дело с амбивалентным восприятием Кавалерова и Юрия Олеши.

Ещё более сложно два мира, две культуры взаимодействуют в творчестве Зощенко 20-х годов. В большинстве работ о Зощенко принято говорить о сатирическом характере его произведений и как объект его сатиры представляют рассказчика и героя рассказов Зощенко, как человека так называемого "маленького мира", мещанина времён НЭПа и т.д. К этому склоняется почти вся советская официальная критика. (Старков 1969), (Ершов 1974)

Другая тенденция критики, к которой склоняется западная и эмигрантская критика, представляет сатирический объект прозы Зощенко, как современную Зощенко социальную обстановку 20-х годов с голодом, безработицей, бедностью, нищетой, нехваткой жилья и т.д. Зощенковский герой и рассказчик в таком случае интерпретируется как жертва социальных обстоятельств. (Маклен 1975) (Мурфи 1981) (Чаппл 1980)

Третья тенденция в критике о М. Зощенко, которую я бы назвал формалистической, — наблюдение над сказом М. Зощенко и изучение его эволюции. Наиболее интересными в этой области являются работы В.

Виноградова и А. Бармина 20-х годов, а также монография М. Чудаковой *Поэтика Зощенко.*

Чудакова останавливается на том, какие изменения претерпевал сказ Зощенко и как в более позднем творчестве чужое слово слилось с голосом автора, а также, что очень важно, сравнивает функции "чужого слова" у Зощенко с языком других писателей-современников Зощенко: Булгакова, Олеши, Платонова, Ильфа и Петрова.

Для нашей проблемы и для нашего подхода наиболее интересной и полезной является работа Ю. Щеглова "Мир Зощенко" (Щеглов 1981), в которой преодолена односторонность каждого из выше упомянутых тенденций и также подымается вопрос о природе комического у Зощенко. Мир Зощенко описан Щегловым, как вывод из темы "некультурность". Щеглов определил тему Зощенко и перечислил ряд оппозиционных понятий для объяснения своего термина. Щеглов говорит о целой культуре некультурности в зощенковских рассказах и показывает, как различные аспекты этой темы развёртываются в двух основных сферах художественной структуры: в сюжете и способах повествования. Для нас тут важно уже хотя бы то, что "некультурность" в контрасте с культурой (на основе оппозиционных понятий, которые выделяет Щеглов), уже сама по себе является источником комического. Цитируем Щеглова:

> Некультурность является наиболее устойчивой реальностью мира зощенковских рассказов 20-х годов, его доминантой, его твёрдым субстратом, его нормальным состоянием. Представление о некультурности как о норме, которое мы — ввиду его универсальности — вводим в зощенковскую тему, содержит в себе значительные возможности

> комического развития. В самом деле, это представление само по себе уже есть разновидность комической фигуры "приукрашивания", часто применяемая в чёрном юморе и в картинках, где наиболее ужасные ситуации часто воспринимаются участниками с полным спокойствием, как нечто само собой разумеещееся. Некоторое преувеличение темы "нормальности" даёт, с одной стороны, ситуации, где некультурность изображается как положительное, добротное начало, а с другой такие, где она предстаёт как нечто автоматическое, что также даёт комический эффект. (Щеглов 1981:111)

Подробно описывая инвариантные проявления "некультурности", такие как, "поражение культуры", "благотворная некультурность", "неспособность ответить на культурный вызов" и "автоматическая некультурность", Щеглов видит и ряд других проявлений комического, которое рождается в столкновении культуры и некультурности. Итак, культура некультурности зощенковского героя, которая является источником комического в его рассказах, — результат сложного взаимодействия новой культуры и старой. Поэтому в 20-х годах именно эта тема преобладает у Зощенко. Это же взаимодействие культур выделяют и литературоведы, изучающие сказ Зощенко, но только на стилистическом уровне. Говоря о сказе Зощенко, они говорят о смешении в сказе Зощенко разных пластов речи: нового бюрократического языка, языка лозунгов и плакатов с языком полуграмотного крестьянина, переехавшего в город. А. Бармин говорит о несовпадении и смещении планов (языковых — Б.Б.), а также о несоотношении комического слова с другими движущимися силами конструкции (Бармин 1928:34).

Важнее, на наш взгляд, это "изломанное" сознание героя, которое вобрало в себя разные культуры: новую, которая включает в себя коллективное мировоззрение и принятие основных бюрократических догм революции, и старую, в данном случае связанную с мировоззрением отсталого крестьянина.

Герой Зощенко постоянно полемизирует с культурой, тем самым сам же вызывает её на столкновение с "некультурностью". Также подвергаются проверке через "некультурность" различные категории, связанные с культурой, например, понятия, обладающие некоей святостью в традиционном "культурном" сознании и культивированные русской литературной традицией XIX века: любовь, смерть, счастье.

А. Бармин объясняет этот приём, как комическое, которое "переплетается с страшным или чувствительным". "Зощенко в сказе берёт темы смерть, любовь, смысл жизни и т.п., причём использует эффекты несовпадения комического стиля повествования с сюжетным развитием этих тем". (Бармин 1928:34)

Ю. Щеглов представляет смерть, похороны, как разновидность ситуации, требующей вести себя красиво. Он приводит как пример "Рассказ о беспокойном старике", где умершего кладут на отдельный столик и перетаскивают по коммунальной квартире, как вещь. (Щеглов 1981:118)

На наш взгляд, в этом случае происходит нарушение традиционной логики путём попрания святости: смерть входит в комплекс других мелких

мотивов и никак не выделяется из них, т.е. смерть входит в ту же категорию, которую Щеглов называет "мизерность" и определяет так:

> исключительный мелкий масштаб событийного плана: конфликты и драмы, счастье и горе их персонажей часто имеют своим предметом что-то совершенно ничтожное, разыгрывается на крайне тривиальном материале. (Щеглов 1981:127)

Включённое в этот контекст как равнозначный член такое понятие как смерть становится тоже мизерным и ничтожным. Бахтин связывает профанирующее "отношение к кладбищу, к похоронам, к кладбищенскому духовенству, к покойникам, к самому смерти таинству" (Бахтин 1963:185) со смеховой народной культурой и с сущностью "мениппеивой сатиры". У Зощенко мы имеем дело с "профанацией" такого же типа.

Вот пример из Зощенко, где профанируется смерть включением её в контекст "мизерности", тривиальности: в рассказе "Лекарь" "Ну помер — рой землю, покупай гроб — так нет. Пожалела баба денег — пошла в союз жаловаться".

Характерным и сложным по-зощенковски столкновением и переплетением культуры и "некультурности", святости и "мизерности", сатиры и жалости является рассказ "Пушкин", на котором мы остановимся более подробно.[2]

Щеглов приводит этот рассказ в качестве примера дважды: в части о мотивах, демонстрирующих некультурность, в анализе ситуаций мотива "неспособность ответить на культурный вызов", "ситуация имеет экстра-ординарный характер.." (Щеглов 1981:118), "герой же погружён в

свои мелкие ординарные, тривиальные дела не обращает на происходящее никакого внимания." (Щеглов 1981:29). Также в части "способ повествования", как одно из проявлений сдвига композиционного и логического акцента в случае, когда рассказ кончается не осуждением "некультурности", а когда виноватыми оказываются как раз носители культуры.

Рассказ Зощенко был написан в 1927 году, в год когда в стране отмечали 90 лет со дня смерти Пушкина. К этому времени разгар полемики вокруг имени Пушкина со стороны различных литературных группировок начинает постепенно затухать, и, видимо, 90-летие, отмечаемое в стране, есть первый шаг к официальному признанию Пушкина новым советским государством и к "освящению" его имени.

Событийная или "анекдотическая" канва рассказа в том, что Иван Головкин остался без квартиры, которую он приобрёл с огромными трудностями. Квартиру отдали под дом-музей Пушкина в честь 90-летия со дня его смерти.

Перед нами два героя рассказа: Головкин и сам рассказчик, который на стороне Головкина и близок ему по мировоззрению. Рассказчик всё время путается в своих оценках между историей, связанной с Пушкиным и историей с Головкиным точно так же, как и сам Головкин. Скорбь народа по поводу Пушкина, т.е. официальное чувство, которое то принимается, то полемизируется рассказчиком, переносится по аналогии на скорбь Ивана Фёдоровича Головкина по поводу потери

квартиры: "Вся Россия, можно сказать, горюет и слёзы льёт в эту прискорбную годовщину. Но, между прочим, больше всех горюет и убивается Иван Фёдорович Головкин".

Само название рассказа "Пушкин" тоже результат такого рода полемики и создаёт комический эффект. Оно предшествует началу рассказа, где автор обещает рассказать историю Пушкина и уверен, что его рассказ будет о Пушкине, а вместо этого даёт нам историю с Головкиным. "Связь" трагедии Головкина и смерти Пушкина мотивирована убеждением самого Головкина в виновности Пушкина: здесь мы имеем дело с "автоматическим" переносом вины на Пушкина и по цепной реакции автоматизма на его эпоху и далее на представителя этой эпохи Николая I (Николай I выступает как и представитель эпохи и в подтексте как виновник смерти Пушкина, а значит судьбы Головкина) "Крыл суровую пушкинскую эпоху и в особенности Николая Первого".

Далее опять вследствие автоматизма некультурности и исходя из логических посылок "Пушкин — знаменительная личность", "Пушкин — виновник выселения Головкина", вина переносится на знаменитые личности вообще и в частности на представителей 20-х годов — Демьяна Бедного и Мейерхольда: "Всё расспрашивает, кто жил здесь, и не жил ли здесь, оборони создатель, Демьян Бедный или Мейерхольд".

Рассказчик поддерживает мнение Головкина утверждением: "А это верно" и развивает свою мысль дальше: "А это верно как это некоторые крупные гении легкомысленно поступают — мотаются с квартиры,

переезжают". Дальше он оперирует другими логическими посылками из системы мировоззрения некультурности типа: "Пушкин — поэт, Пушкин — гений. Значит, любой поэт гений". Он говорит:

> Да вот недалеко ходить, в наше время нам знакомый поэт, Митя Цензор, Дмитрий Михайлович. Да он за последний год не меньше семи комнат сменил. Все, знаете, никак не может ужиться. За неплатёж. А ведь, может, он, чёрт его знает, гений!

Итак, на смешении культуры и некультурности, на переносе вины с некультурности на культуру, на включении мизерности в контекст культуры построен комизм рассказа. Однако это далеко не всё: конфликт рассказа намного сложнее, чем конфликт культуры и некультурности, в котором некультурность подвергается осмеянию. Не только на культурный мир переносит вину рассказчик и Головкин, но и на его официальное "освящение", на некий суррогат культуры и её новое понимание. Включая это освящение в контекст мизерности, Зощенко добивается выставления в комическом свете самого освящения. Вот как официальная культура проявляет себя:

> Тут ... когда-то Александр Сергеевич Пушкин жил. А тут наряду с этим форменное безобразие наблюдается. Вот метла стоит. Вот брюки висят — подтяжки по стенам развеваются. Ведь это же прямо оскорбительно для понятия гения.

"Освящение" в сочетании с мизерностью автоматически идёт дальше и невинной жертвой становится некультурный Головкин, у которого отобрали квартиру. Головкин оказался такой же жертвой официальной культуры, как и Пушкин становится не заслуженно обвинённым со стороны Головкина.

Итак, в этом рассказе, как и в других рассказах Зощенко 20-х годов, кроме очевидного социального сатирического объекта (квартирный кризис начала 20-х годов) и сатирического некультурного персонажа представлено сложнейшее отношение между культурами, и позиция автора в этом конфликте скрыта. Сатирический объект здесь важный, но не главный. Некультурность является объектом сатиры, но в то же время по-своему права, так как человек имеет право на жилплощадь, даже если он "некультурный". Сама же культура представлена в её двух аспектах и скорее даже во втором, пародийном, который становится одной из категорий "некультурности". В конфликте у Зощенко нет по-настоящему правых. Не даёт нам своего последнего слова и сам автор, тщательно скрываясь за маской рассказчика. Только выяснив сложность конфликта культур, можно тогда говорить о стилистической основе комического сказа и о сложности соотношения элементов, так как последнее является порождением первого.

В 20-е годы активно как юморист и сатирик выступает Михаил Булгаков. В случае с Булгаковым можно согласиться с авторами, которые рассматривают булгаковские произведения как сатиру, где все комические и некомические элементы подчинены общей сатирической задаче. В рассказе 20-х годов также как и в более поздних вещах Булгакова позиция автора четка, и она никогда не изменялась. Главное, в чём проявилась эта позиция, в отношении Булгакова к времени и в чёткой позиции по отношению к конфликту "новое-старое".

В ранних сатирических рассказах и в фельетонах, а также повестях, старое представлено в традиционном понятии культуры, которое в контексте булгаковского творчества означает: уют, налаженный быт, порядок, грамотный нормированный язык, классическая литература XIX-ого века, а новое — хаос, беспорядок, язык, испорченный аббревиатурой и бюрократическими штампами, авангардное левое искусство.

В "Роковых яйцах", например, в авторской речи, описывающей пертурбации первых послереволюционных лет, Булгаков свою концепцию времени подтверждает изменениями в различных мелочах, увиденных рассказчиком через восприятие профессора Персикова:

> [...] и 20-й год вышел ещё хуже 19-ого. Произошли события и при том одно за другим. Большую Никитскую переименовали в улицу Герцена. Затем часы, врезанные в стену дома на углу Герцена и Моховой, остановились на 11¹/₄ и, наконец, в террариях зоологичесого института, и не вынеся всех пертурбаций знаменитого года, издохли первоначально 8 великолепных экземпляров квакшей, затем 15 обыкновенных жаб и, наконец, исключительный экземпляр жабы Суринамской. Непосредственно вслед за жабами, опустошившими тот первый отряд голых гадов, который по справедливости назван классом гадов бесхвостых, переселился в лучший мир и бессменный сторож института старик Влас [...] (Булгаков 1982:44)

Авторский рассказчик полемизирует с концепцией времении, которое в официальной интерпретации рассматривается как революционный прогресс и движение вперёд. Комическое возникает на основе несоответствия разных по масштабу изменений, но указание на эти изменения, различные по масштабу, в едином контексте мотивируются общим признаком движения времени, который выражается в словах:

"год 19-й", "20-й год", "бессменный", "события".

По такому же принципу строится монолог Преображенского в "Собачьем сердце", где в общее изменение времени включены наряду с мелочами быта, такие глобальные понятия как "революция", "марксизм", "пролетариат", которые представляют официальное отражение нового времени:

> Не говорю уже о паровом отоплении. Не говорю. Пусть: раз социальная революция, не нужно топить. Но почему убрали ковёр с парадной лестницы? Разве Карл Маркс запрещает держать на лестнице ковры? Разве где-нибудь у Карла Маркса сказано, что второй подъезд Калабуховского дома на Пречистенке следует забить досками и ходить кругом через чёрный двор? Кому это нужно? Почему пролетарий не может оставить свои калоши внизу, а пачкает мрамор? (Булгаков 1982:143)

Такой же принцип лежит в фельетонах Булгакова, который тот писал для газеты "Накануне". Позиция автора, благодаря жанровой природе фельетона, выражена ещё более ярко в фельетонах о Москве "Сорок Сороков", "Комаровское дело", "Московские сцены", "Под стеклянным небом", "Столица в блокноте". Описывая столицу начала 20-х годов, Булгаков противопоставляет её идеалу, который не всегда присутствует в его рассказах, но существует вне их. (Наличие идеала и есть одно из важных условий сатиры.) Идеал Булгакова восходит то к древней легендарной Москве: "город, где горят сорок сороков на семи-холмах", "Москва-мать", то он вводит понятие "Золотого века", то "рая". На фоне рая и золотого века описаны различные нарушения порядка-рая, которые ведут к хаосу и к аду.

> Гум с тысячами огней и гладко выбритыми приказчиками, блестящие швейцары в государственных магазинах на Петровке и в Кузнецком, "верхнее платье снимать обязательно" — это великолепные ступени по лестнице, ведущей в Рай, но это ещё не самый Рай. Для меня означенный Рай наступит в то же самое мгновение, когда в Москве исчезнут семечки. [...]
>
> Боюсь, что мысль моя покажется дикой и непонятной уточнённым европейцам, а то я сказал бы, что с момента изгнания семечек для меня непреложной станет вера в электрификацию поезда (150 км в час), всеобщую грамотность, что несомненно означает Рай. (Булгаков 1969:92)

Движение времении к аду и хаосу, которое исходит у Булгакова из описания будничных обстоятельств 20-х годов, определяет особенность булгаковской сатиры. Главным событием и исходной точкой в повороте времени к аду является революция. Поэтому в повестях М. Булгакова 20-х годов революция переносится в другой, нереальный план, но это обязательно событие, связанное с катастрофой, разрушением. Можно согласится с Дойлем в том, что:

> The revolution is attacked, but by analogy rather than by a direct allegory; the moral is not made explicit and the reader is left to infer the political lessons and to apply them to the Soviet context himself. (Дойль 1978:482)

Критики, которые ищут прямой аллегории в повестях Булгакова 20-х годов, одерживали и будут одерживать некоторый успех, так как многие намёки, параллели, говорящие фамилии дают для этого основания. Однако важнее то, что, по замечанию того же Дойля, булгаковские "Роковые яйца" и "Собачье сердце":

> [...] treat the same theme: revolution is rejected in

> favour of evolution, for revolutions produce not progress but a moral vacuum in which values are destroyed, power is given to the ignorant and unworthy, and evil consequently predominates, violently and bloodily. (Дойль 1978:480)

Зло, о котором говорит автор статьи, в контексте творчества Булгакова, имеет свой план в мире дьявола, но в ранних вещах Булгакова эта параллель ещё не так чётко прослеживается, как в *Мастере и Маргарите*. Однако она проявляется в общем движении времени и в подчинении всех мелких и крупных объектов булгаковской сатиры этому движению. Анализируя "Роковые яйца" Дойль пишет:

> As well as its rejection of revolution, *Rokovye iaitsa*, set as it is in the Soviet Union of 1928, also contains a good deal of satire on many aspects of Soviet life, familiar targets in Bulgakov's early work, but here essentially secondary. Bureaucratic incompetence, the poor quality of Soviet products, the monotony of the Soviet press, journalist hacks, Meierkhol'd's "biomechanics", Erenburg's artistic "adaptability" – all receive some measure of mocking attention. (Дойль 1978:475)

Можно не согласиться с определением Дойля вышеперечисленных объектов сатиры как вторичных, так как у Булгакова не только сама революция рисуется как "катастрофа", "страшное событие" и т.д., а время, в характеристике которого одинаково важны все компоненты. "Роковые яйца" в этом плане характерны для Булгакова, так как не просто научный эксперимент сравнивается с социальным экспериментом, а научный эксперимент в сочетании с нелепостью, беспорядком, о котором шла речь, привёл Москву к катастрофе: нашествию страшных чудовищ. В "Собачьем сердце" катастрофа перенесена на человека, как такового.

Шариков — новый человек и в прямом и в переноснон смысле, и в нём выразились претензии Булгакова к новому человеку и к новой культуре, которая пыталась породить нового человека.

В этом плане ешё более характерными для мировоззрения Булгакова являются "Похождения Чичикова" и "Дьяволиада". В "Похождениях Чичикова" комический эффект достигается смещением планов: временных (время Гоголя и годы НЭПа) и реального плана и литературного (герои "Мёртвых душ", сохраняя свои характерные черты, данные им Гоголем и воспринятые читателем, действуют в эпохе 20-х годов). Но ещё более важно то, что гоголевские герои — из "царства теней", из царства мёртвых душ в прямом смысле. Так сатира на НЭП переносится в 3-й план — мир дьявола.

В прологе к "Похождениям Чичикова" Булгаков обнажает свой приём и сам объясняет эту особенность своего юмора:

> Диковинный сон. Будто бы в царстве теней, над входом в которое мерцает неугасимая лампада с надписью "Мёртвые души", шутник-сатана открыл двери. Зашевелилось мёртвое царство и потянулась из него бесконечная вереница [...]. И двинулась вся ватага на Советскую Русь, и произошли в ней тогда изумительные происшествия. (Булгаков 1925:147)

Из сатирических произведений 20-х годов самым последовательным с точки зрения мировоззрения писателя и особенностей его сатирического анализа действительности является повесть "Дьяволиада" (1923). В повести много конкретных сатирических тем и объектов, имеющих своё отражение в жизни 20-х годов времён "военного

коммунизма" и взятых Булгаковым из его личного опыта. Тут мы находим выдачу спичек и церковного вина в виде зарплаты (выдача зарплаты из-за недостатка денег производилась продукцией данного учреждения), беспорядок в сочетании с бюрократией первых советских учреждений, внезапные закрытия старых учреждений и открытия новых, быстрые смены вывесок, названий, смены начальников и увольнения старых сотрудников. Таким образом, в данном случае мы имеем дело с типично фельетонной тематикой. Но Булгаков все эти фельетонные события переводит в план дьявольщины, все они оказываются похождением дьяволов. Поэтому описание всего того, что произошло с Коротковым, во-первых, оказалось в сюжетном плане более стремительным, ("дьявольский" план определяет занимательность сюжета), во-вторых, фантастическим: начальник Кальсонер имеет двойника, а также способен превращаться в кота, быть неуловимым. Но самое главное это то, что мелкое зло, представленное традиционными сатирическими средствами, увеличивается до мифического общечеловеческого зла.

В конфликте новая культура — старая культура Булгаков предпочёл старую, а новую представил как дьявлиаду, путь в ад. Дьявольский план и движение к аду контрастирует с официальной версией новой культуры, которая представляла движение времени, как путь к раю, — и этот контраст явился источником комического. А увеличение зла до мифических размеров придало комическому Булгакова трагические очертания.

Совсем иные отношения нового и старого, традиции и новаторства, представлены в искусстве комического ленинградских писателей, которые в конце 20-х годов объединились в секцию "Обериу".

Группа "Обериу" просуществовала 2 года (1928-1930), и уже на 30-е годы приходится их основное творчество. В эту группу входили Даниил Хармс, Александр Введенский, Николай Заболоцкий и другие. В нашей работе мы остановимся на творчестве Хармса, одного из самых ярких обериутов и в качестве примеров возьмём некоторые из его прозаических произведений поздних 20-х годов. В своём манифесте, который был опубликован в 1928 году в одном из номеров "Афиши дома печати" обериуты определили своё отношение к современным им литературным группам и организациям и к своему собственному месту в литературе. С самых первых слов своей декларации они атакуют так называемое массовое искусство, которое считалось единственным истинным революционным искусством. Манифест провозглашал художественный метод обериутов универсальным, который может быть применён к любой литературной теме.

В основе их искусства комический гротеск, но гротеск, который нельзя объяснить с точки зрения здравого смысла и логики. В работах Хармса гротеск доведён до последней степени, до абсурда. В манифесте обэриутов эти принципы были определены так: "Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты "не-реальны" и "не-логичны" А кто сказал, что житейская логика обязательна для искусства?" (Хармс 1974:287)

Обращение к житейской логике не случайно. Принимая в расчёт упадок моральных ценностей и возрождение "буржуазных" ценностей во время и после НЭПа, становится понятным, почему "реальные" сюжеты и ситуации, привычные законы и традиционные литературные формы становятся объектом атаки обэриутов и Хармса. Обэриуты порывают с литературной традицией, как таковой. Их цель осмеять абсурдность реальности, разорвать её на части, довести каждую часть до точки гротеска, чтобы реальность воспринималась как сон: ужасный, нереальный в целом, но очень конкретный и точный в описании каждой детали.

Та часть "Манифеста", которая касается конкретно Даниила Хармса, так характеризует его "творческое лицо":

> Даниил Хармс — [...] внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях. В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла. Действие, перелицованное на новый лад, хранит в себе классический отпечаток и в то же время — представляет широкий размах обэриутского мироощущения. (Хармс 1974:292)

Итак, для юмора Хармса и "обэриутов" характерно не просто нарушение логических связей, а разрушение логики вообще. Он это делает разными способами, и один из них: особый вид пародии. Создавая новый логический мир, писатель задался целью разрушить старый, и литературная пародия — это одно из средств этого разрушения.

Тынянов писал: "всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка новых

элементов". (Тынянов 1977) Один из видов такого разрушения-пародии является "рассказ" Хармса "Встреча":

> Вот однажды один человек пошёл на службу, да по дороге встретил другого человека, который, купив польский батон, направлялся к себе восвояси. Вот, особенно, и всё. (Хармс 1974:94)

Это характерный вид пародии Хармса, так как здесь пародируется наше понимание литературы вообще и литературного жанра в частности. На обмане нашего ожидания, а также настроенности на определённый логический сюжет под названием "встреча" строится комический эффект. То есть, пародируется не определённый жанр или стиль как в традиционной пародии, а внутреннее читательское общепринятое осознание жанра и литературы. Тот факт, что "ничего не произошло" с точки традиционной литературы, а писатель представляет это нам как происшествие и как часть литературы, указывает на то, что это своеобразная пародия.

Другой приём, который использует Даниил Хармс, — нарушение логической связи. Но эта логическая связь культивирована традиционной литературой и опять же играет на ожидании и восприятии читателей, воспитанных на традиционной литературе.

В приведённом выше прозаическом примере фраза "который купив польский батон" оправдана с точки зрения реальной жизни, но не оправдана с точки зрения литературы, так как не несёт дальнейшей смысловой нагрузки. В обмане нашего ожидания и даже в недоумении кроется комическое. У Хармса таких примеров много, на этом строятся

все его повествовательные произведения, это и есть новые "столкновения и взаимоотношения" предметов:

> Антон Михайлович плюнул, сказал "эх", и опять плюнул, опять сказал "эх" и ушёл. И бог с ним. Расскажу лучше про Илью Павловича. Илья Павлович родился в 1893 году... (Хармс 1974:98)

Следующий комический элемент, который возникает из "обэриутского" ощущения Д. Хармса это введение в общий контекст смерти, убийства, драки, падения. Особенностью такого приёма является то, что во-первых, они не оправданы логически, а во-вторых, в языковом контексте они не занимают положенного им места. Вот несколько примеров, взятых из разных прозаических фрагментов Д. Хармса:

> В это время какой-то человек, принёсший стул, со всего размаха угодил под трамвай. (Хармс 1974:51)
> Однажды Орлов объелся толчёным горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. (Хармс 1974:51)
> И устроил Машу кассу вертеть. Маша вертела, вертела кассу и вдрыг умерла... (Хармс 1974:79)
> Одна старуха от чрезмерного любопытства выпала из окна, упала и разбилась... (Хармс 1974:48)
> Мы спорили бы очень долго, но по счастью, тут со скамейки свалился какой-то ребёнок и сломал себе обе челюсти, и это отвлекло нас от спора... (Хармс 1974:65)

Подобных примеров много в прозе Хармса. Здесь не только "развенчание" факта смерти, а пародия на её место в литературе и искусстве, и пародия на само правдоподобие искусства. Четвёртый комический элемент Хармса, который во многом связан с третьим — назойливая повторяемость.

У Хармса повторяемость логически не мотивирована. Она доведена до абсурда и является опять же пародией на "правдоподобие" литературы и на традиционный здравый смысл. Примером могут быть шесть старух, которые одна за другой вывалились из окна ("Вывалившаяся старуха"), столяр Кушаков, который 4 раза падал, расшибал себе лоб и шёл в аптеку ("Столяр Кушаков"), а также "неудачный спектакль", где всех участников его попеременно рвало, как только они выходили на сцену.

Создавая абсурдные ситуации и характеры и пародируя традиционное искусство, Хармс пародирует и русскую литературную традицию. Особенно ярко это представлено в его драмах, где цитаты из классики в абсурдных ситуациях приобретают другую, не свойственную им роль и служат ещё одним способом для создания комического. Однако и в прозаических отрывках такая пародия играет важную роль, когда Хармс вводит на место своих абсурдных персонажей, например, Пушкина и Гоголя. Один такой драматизированный отрывок под названием "Пушкин и Гоголь" построен на том, что Пушкин выходя на сцену, всё время спотыкается об Гоголя и при этом сердится, а Гоголь смеётся всякий раз, когда спотыкается о Пушкина. ("Пушкин и Гоголь") (Здесь и скрытая пародия на то место в литературе, которое занимают Пушкин и Гоголь.)

К сожалению, ограничение нашей темы не позволяет нам касаться проблем, связанных с творчеством обэриутов более глубоко и подробно, но для нас тут важен совсем иной подход к проблеме новая культура — старая культура и совершенно другой тип юмора. Хармс и его

единомышленники отрицали как старую культуру и ценности, так и новую, которая рождалась на их глазах. То, что у них осталось, это их собственная культура, которая создала свои законы и свою логику, разрушив и осмеяв предыдущие. И не удивительны те истинные и стоящие ценности, которые выдвигали русские абсурдисты.

G. Gibian по этому поводу приводит одно положение Хармса: "Kharms once declared that only two things in life are of great worth: humor and saintliness." (Гибиан 1974:42) И в этом случае юмор оказался выходом из тупика или самым тупиком.

Итак, мы разобрали на отдельных примерах некоторые свойства комического двадцатых годов. Основное свойство комического, — несоответствие, мы связали с несоответствием двух миров, нового и старого, которые столкнулись в литературе этого периода. Мы показали, что отношение писателя к этому конфликту влияет и на поэтические особенности и природу комического. В конфликте двух миров Зощенко, Бабель, Олеша выбрали оба: поэтому на стыке двух миров рождается комическое у этих писателей. Булгаков выбрал старый мир и с позиции вечных ценностей старого мира представляет новый. Маяковский, на творчестве которого мы специально не останавливались, так как для нашего исследования интерес представляют только прозаические произведения, выбрал новый мир и представил старый с позиции нового. Абсурдисты Хармс и другие отрицали и новый мир и старый. Комическое в их творчестве строится на основе этого отрицания.

Теперь мы вправе обратиться и к романам Ильфа и Петрова, которые в какой то степени завершили наш период. Со всеми писателями, о которых мы говорили, Ильфа и Петрова роднит то, что характер комического несоответствия определяется в их романах конфликтом нового и старого миров. Если рассматривать природу комического у Ильфа и Петрова в фокусе этого конфликта, то можно найти более глубинное сходство с комическим у Бабеля, Зощенко и Олеши. Отношение к конфликту "новое — старое" рождает у Ильфа и Петрова амбивалентное восприятие действительности, а юмор и ирония во многом заменяют "последнее слово" авторов. В следующих главах мы посмотрим, в какой мере более тщательный анализ комического в романах Ильфа и Петрова подтвердит это положение.

Глава вторая.

Романы Ильфа и Петрова и двадцатые годы.

Для романов Ильфа и Петрова *Двенадцать стульев* и *Золотой телёнок* наличие и столкновение двух миров, двух систем ценностей является самой важной характеристикой. На это с разных точек зрения обращают внимание все литературоведы, пишущие об Ильфе и Петрове. Точнее всего, пожалуй, выразил эту мысль Щеглов в своем семиотическом анализе острот Бендера. Описывая остроты Бендера, в которых применяются приёмы выразительности, Щеглов в нескольких предложениях даёт тематическую установку речи Бендера и тематическую установку романов Ильфа и Петрова в целом. При этом он отмечает:

> За тему *Двенадцати стульев* и *Золотого телёнка* может быть принята — на определённом уровне — установка на осмеяние, "десакрализацию" комическое осквернение нескольких типов явлений, нескольких культурных пластов современной автором действительности. Это осмеяние производится в переходной исторический момент, когда в окружающей жизни ещё соседствуют элементы старой культуры, побеждённой и дискредитированной и новой, победившей и утверждающей себя. (Щеглов 1975:167)

Также Щеглов даёт характеристику трёх культур (дореволюционной, новой бюрократической и мещанско-обывательского болота) и связывает тождественные элементы в этих культурах с комическим. К анализу Щеглова острот Бендера мы ещё вернёмся, а пока отметим важное для нашего исследования положение о взаимодействии культур и осмеянии их.

Взаимодействие культур и миров у Ильфа и Петрова и его влияние на комическое мы предлагаем рассматривать через описание следующих аспектов или уровней романа: 1) речевой уровень, то есть язык и стиль

романов; 2) сюжетный уровень; 3) характерологический уровень, то есть функции персонажей и характеров и их связь с сатирическими объектами произведений. Эти структурные уровни соответствуют классификации Бергсона комического на комическое в словах (the comic in words), комическое в ситуациах (the comic in situations) и комическое в характерах (the comic in character).

Самый очевидный для читателя — языковой или речевой уровень произведения. Говоря о соотношении языка и стиля романов Ильфа и Петрова с временем, нужно заметить, что одна из самых характерных особенностей стиля Ильфа и Петрова — это изображение нового официального языка, который зарождался на их глазах. Это проявляется в пародировании письменного языка (языка газеты, объявления, плаката, лозунга) в авторской речи и в устной речи Остапа Бендера.

На эту особенность указывала М. Чудакова, вспоминая об Ильфе и Петрове попутно в связи с Зощенко, Олешей и писателями шестидесятых годов. Она пишет:

> Ильф и Петров не столько прислушиваются к живой речи современности, сколько сами формируют её, переводя на страницах своих романов в план устной речи всевозможные шаблоны речи письменной (газетной) и полуписьменной (митинговой) [...], сообщая иронический оттенок словосочетаниям, потерявшим свою авторитетность. (Чудакова 1979:101)

Нам важно тут отметить не только пародирование письменной речи, но и включение в стиль наряду с пародией на различные шаблоны (литературные, канцелярские и другие, о которых пишет Чудакова), целой

системы официального языка новой эпохи с новыми понятиями и словами и с новым отношением к слову как таковому. Имеется в виду явление в языке, при котором слова и словосочетания начинают терять свою основную роль и оформляются в различного рода штампы. Смысл отдельных слов в таких случаях постепенно утрачивается. Такой язык нашёл свое пародийное переосмысление в произведениях Ильфа и Петрова. Пародирование нового официального языка а также языка, в который вошли старые и традиционные шаблоны письменной речи в многообразии отношений друг с другом и даёт то, что мы будем называть стилем Ильфа и Петрова.

Вопрос о сюжете и организации материала особенно интересен в связи с временем. Совершенно очевидно, что за сюжетную основу обоих романов взята схема классического плутовского романа, которая более или менее соблюдается. Авантюрные, плутовские и другие произведения, в которых большую роль играет стремительный сюжет, — это ответ на требование времени. Требование это выражалось в том, что писателям 20-тых годов необходимо было создать свою сюжетную прозу в отличие от психологического романа и повести девятнадцатого и начала двадцатого веков, и таким образом завоевать читателя, привлечь его к новой зарождающейся литературе.

В самом начале двадцатых годов требование на Запад, "русского Стивенсона" и т.д. культивировали некоторые из "Серапионовых братьев" и одновременно с ними близкие им литературоведы-формалисты Шкловский, Эйхенбаум, Тынянов. Особенно сильно, и даже несколько

преувеличенно такая позиция проявляется в статьях-манифестах "Серапионовых братьев", которые принадлежат Л. Лунцу:

> Поэтому я кричу: на Запад!
> На Западе могучая фабульная традиция, и там мы будем вне заразительной близости Белого и Ремизова. Станем подражать — гимназистами младших классов — авантюрным романам: сперва рабски, как плагиаторы, потом осторожно! — о как осторожно! — насыщая завоёванную фабулу русским духом, русским мышлением, русской лирикой. (Лунц 1923:304)

> Тоска по фабуле растёт. Стоном стонут красноармейские и рабочие клубы, которые заваливают народниками и пролеткультовцами [...], кровавыми слезами плачут пролетарские театры, в которых ставят "Ночь" Маринге, в которых богатые идеи и никакого действия. И в это же время медленно и верно начинают звучат первые шаги нового движения. (Лунц 1923:304)

Не случайно, что в тот же период на материале западных жанров: плутовского романа, детектива, новеллы тайн, — формалисты разрабатывали понятие о сюжете и фабуле (статьи Шкловского "Литература и кинематограф" (1919), "Как сделан Дон-Кихот" (1928), "Новелла тайн" (1928), "Роман тайн" (1928), "Литература вне сюжета" (1928) и т.д.).

По словам Эйхенбаума в начале двадцатых годов переводная беллетристика "заполнила пустоту, образовавшуюся в нашей литературе" "начиная с 1919-20 годов книжные лавки стали пестреть переводами, поток которых к 1923-24 годов достиг необычайной силы" (Эйхенбаум 1924:166).

И хоть история литературы сложилась так, что на русской почве не было создано движения, о котором мечтал Лев Лунц, эти поиски отразились каким-то образом почти во всех более или менее заметных произведениях двадцатых годов. Так, например, одним из откликов на "сюжетное" требование времени явилась повесть "Дьяволиада" Булгакова, писателя, скорее протестующего против времени, чем потакающего ему. Э. Проффер считает, что в повести Булгакова было то, чем интересовался читатель и "было нечто новое, смешное, прочно основанное на реалиях двадцатых годов, и в ней (повести — Б.Б.) было много действия". Это и послужило благодатным предлогом для редактора Ангарского, чтобы напечатать повесть в альманахе *Недра* (Проффер 1982:47).

Чтобы привлечь нового читателя к новой литературе должен был возникнуть советский приключенческий роман, — с таким призывом в начале двадцатых годов обращались редакторы журналов к писателям. Прямым ответом на такой призыв был, например, юмористический пародийный роман В. Катаева *Остров Эрендорф*.

Тот же Катаев, если верить общеизвестной легенде, предложил авантюрный сюжет Ильфу и Петрову, при чем сам полу-серьёзно, полу-шутя претендовал на роль Дюма-отца. Именно романам *Двенадцать стульев* и *Золотой телёнок* выпала честь стать истинно авантюрными советскими романами. В отличие от Катаева, автора "Острова Эрендорф" или, скажем, А. Толстого, автора *Ибикуса* Ильф и Петров не переносят действия в другие страны: приключения героев происходят в современной

авторам советской России.

Однако в этом и был парадокс. Плутовские комические романы Ильфа и Петрова появились несколько позже, уже в то время, когда требование приключенческого сюжета было снято с повестки дня, и литература в этом больше не нуждалась. Период конца 20-тых и начала 30-тых годов выдвинул новые требования к литературе, которые в 1934 году были сформулированы в определении социалистического реализма. Новое требование предполагало соотношение общества и плута, противоположное тому, которое в течение столетий отражал плутовской жанр. Отныне герой должен был быть частью общества, должен был на него равняться и руководствоваться той же системой ценностей, что и общество. Если же он пользовался другой системой ценностей и обманывал общество, то он мог быть только отрицательным персонажем, врагом. В плутовском же жанре герой-плут обманывает общество, но это было ему "позволено" по жанру, потому что общество не совершенно, — и все симпатии читателя были на стороне плута. Включение плутовского традиционного сюжета, рассчитанного на вечные ценности, в новое общество с новыми ценностями, повлияло как на особенность комического изображения современности, так и на традиционную функцию авантюрного сюжета. Функция героя и законы жанра, которые выбрали Ильф и Петров, вступила в противоречие с эпохой, и это само по себе дало большие возможности для комического.

В организации материала этот парадокс выразился в сочетании традиционного плутовского сюжета с современным материалом, в котором

отражались крупные и мелкие, современные Ильфу и Петрову, события эпохи. На жанровом уровне это рождает сочетание и конфликт традиционного авантюрного романа с мелкими литературными жанрами, характерными для освещения современных конкретных событий: фельетоном, газетным очерком (например, на производственную тему), литературной полемикой, пародией на мелкие литературные жанры, и т.д.

Конфликт плута и общества, который лежит в основе традиционного плутовского романа, удачно подходил для комической и сатирической задач Ильфа и Петрова. "При помощи" плута раскрываются различные пороки общества. Ко всему же плутовской герой не скован ни семейными, ни социальными связями и встречается с большим количеством людей, посещает множество общественных институтов, перемещается из одного места в другое. Поскольку плут стоит вне общества, он может взглянуть на него со стороны и представить его нам через остраняющую призму. Все это даёт большие возможности для изображения сатирических объектов.

Сатирической задаче авторов способствовала и связь романов с другими традиционными комическими жанрами. То, что в *Двенадцати стульях* осуществлён поиск героев утраченного богатства — признака благородного происхождення, намекает на пародийную связь *Двенадцати стульев* с рыцарским романом. В *Золотом телёнке* частое использование терминологии из греческой мифологии (орден "Золотого руна", Геркулес и геркулесовцы") свидетельствует о том, что в романе использованы некоторые элементы травестийных, героико-комических жанров.

Включение этих мотивов в современную авторам социалистическую тематику служат для комического.

Романы Ильфа и Петрова, может быть, были самыми последними опубликованными произведениями в комическом жанре, так как в 30-ые годы наметился кризис юмористической и сатирической литературы. Конфликт нового и старого миров, который питал литературу 20-ых годов, завершился окончательным утверждением в литературе нового мира, — и над ним уже нельзя было смеяться. Такое отношение к новому миру выразил некий "строгий гражданин", о котором Ильф и Петров пишут в предисловии к *Золотому телёнку*:

> — Скажите, почему вы пишете смешно? Что за смешки в реконструктивный период? Вы что, с ума сошли? [...] Да, смеяться нельзя! И улыбаться нельзя! Когда я вижу эту новую жизнь, эти сдвиги, мне не хочется улыбаться, мне хочется молиться. (ЗТ:328)

В тридцатые годы также обнаружились противоречия между плутовской, "вечной" бродячей темой и современным материалом.

В официальной литературе к началу тридцатых годов авантюрное и стремительное построение романа было вытеснено "психологизмом" советских классиков (А. Толстого, М. Шолохова, Ф. Гладкова), который позже и стал единственно возможным в литературе социалистического реализма.

В 1934 году В. Шкловский, который почти во всех своих работах двадцатых годов упоминал термины "авантюрный роман", "плутовской роман" откликнулся рецензией на *Золотой телёнок*, назвав свою статью

Золотой телёнок и старый плутовской роман" (Шкловский 1934). Многие критики в эти годы и позже протестовали разными способами против такой интерпретации романов Ильфа и Петрова и даже против самого упоминания плутовского романа в связи с Ильфом и Петровым. А. Вулис в монографии об Ильфе и Петрове (Вулис 1960:43) обрушивается на "вневременные аналогии", проведённые в статьях Луначарского, Шкловского и Кашинцева. Вулис спрашивает:

> "Есть ли необходимость говорить о том, что случайные параллели, не считающиеся с эпохой, с характерами и конкретными историческими обстоятельствами, лишь уводят нас от правильного понимания творчества писателей" (Вулис 1960:63).

В 1961 году Б. Галанов оберегает Ильфа и Петрова от авантюрного и плутовского сюжета уже в более мягкой форме, оставляя за авторами право на занятность вымысла, на сюжет романа более развлетлённый и напряженный (Галанов 1961:97). Однако Галанов сводит функцию сюжета у Ильфа и Петрова к поводу "показать жизнь", а также к полемике с приключенческой литературой. Вот что он пишет:

> Традиционность авантюрного сюжета была им даже на руку, открывая дополнительные возможности не только для иронического переосмысления погони за бриллиантами, но и для внутренней полемики с теми скороспелыми приключенческими романами отечественными и переводными, которые в двадцатые годы разные частные и получастные издательства выбрасывали на книжный рынок. (Галанов 1961:97)

Л. Яновская также не обходит этот вопрос стороной и касается традиционности и авантюрности романов Ильфа и Петрова. Она добавляет к полемике с авторами авантюрной литературы двадцатых годов

сознательную небрежность авторов по отношению авантюрному сюжету и пародийность: "Схема авантюрного романа в *Двенадцати стульях*, как и торжественно-наивная форма летописи в *Истории одного города* использованы пародийно: пародия помогла иронически осветить изображаемое." (Яновская 1963).

Однако доброжелательные критики авторов настойчиво не замечали несовместимость схемы плутовского романа с событиями современной Ильфу и Петрову эпохи. На наш взгляд, именно такая несовместимость и рождает комичность сюжета и делает его органичным и цельным. Об особенностях такой организации материала и его связи с комическим мы будем говорить в отдельной главе, но пока отмечаем эту структурную особенность организации материала Ильфом и Петровым, связанную с особенностью времени.

С такой же точки зрения можно рассматривать функцию героя в романе Ильфа и Петрова. По этому поводу ведутся споры критиков, сходные с теми, которые возникли по поводу сюжета. Самые большие разногласия возникли в связи с Остапом Бендером и второстепенным персонажем Васисуалием Лоханкиным.

Образ Остапа Бендера-плута вызвал недоумение как раз из-за его плутовского характера. Законы жанра требовали, чтобы плут, на стороне которого должен был быть читатель, обманывал общество, и тем самым его высмеивал. Ильф и Петров придерживались этой традиции, и Остап Бендер явился самым остроумным и самым цельным образом обоих

романов. В этом критики тридцатых годов видели просчёт и разными путями им указывали на этот просчёт. Например, Г. Мунблит указывал на эту "ошибку" в романе Ильфа и Петрова в одной из первых рецензий на *Золотой телёнок*. Говоря о конфликте Бендера и представителей "настоящего мира" Г. Мунблит возражает против того, что Остап одержал в нём победу:

> Но при встречах его с людьми настоящего мира симпатий читателя на стороне Бендера быть не должно, да их и быть не может, если тени положены верно, если в романе правильно схвачено положение вещей [...]
>
> Следует понимать, что превосходство Остапа над ними так же незаконно, как было бы незаконно превосходство антилоповцев над подлинным автопробегом. (Мунблит 1934:4)

Образ Остапа Бендера вызвал не столько споры, сколько недоумение критиков с самого момента появления романов. Традиционный образ плута, который бы по традиции должен был как Фигаро или Швейк вызывать симпатии у читателей, не укладывался в концепцию положительного героя тридцатых годов. Не укладывался он и в рамки сатирического объекта, так как был чересчур привлекательным. Надо отметить, что с таким противоречием боролись не только советские критики, стараясьь поместить романы *Двенадцать стульев* и *Золотой телёнок* на полку литературы социалистического реализма, но и сами авторы (особенно в конце *Золотого телёнка*).

Вокруг романов Ильфа и Петрова возникла полемика и в среде независимых русских исследователей и писателей. Суть этой полемики в

общих чертах сводится к тому, что ряд неофициальных современных писателей (А. Белинков, М. Поповский, Н. Мандельштам) обвинили Ильфа и Петрова в том, что они в своих произведениях выполняли социальный заказ и высмеивали то, что требовала в это время официальная пропаганда. В частности, в образе Васисуалия Лоханкина они высмеяли русскую интеллигенцию как раз в то время, когда режим пошёл на неё войной. В нашу задачу не входит вступление в эту полемику тем более, что А. Курдюмов в своей монографии очень подробно останавливается на этом вопросе. Однако в нашей работе, где рассматривается комическое Ильфа и Петрова в свете поэтики, выбор объектов и отношение к различным социальным фактам играет важную роль.

Прежде всего узнаваемость социального факта — одна из основ комического эффекта. Как мы уже указывали выше, Ильф и Петров были очень конкретны и современны в выборе материала. Они точно указывали время действия, которое почти точно совпадает с временем написания, и с географией достаточно конкретно. В романе нашлось место событиям, которые в это время находили свое отражение в газетах. В этом смысле можно говорить не только о прохождении писателями школы литературного мастерства в газете, о котором говорят все без исключения советские исследователи Ильфа и Петрова, но и о новом отношении к литературному факту.

Не случайно, Курдюмов замечает, что в части о Турксибе в *Золотом телёнке* есть характерные черты зарождавшегося тогда производственного романа. Для нас в этом смысле интересны отношение к

производству как к литературному факту и стремление к включению в литературный материал фактов, которые раньше считались за пределами литературы. С точки зрения комического тут опять интересно обратиться к условности и фантастичности формы в сочетании с конкретным "газетным" содержанием.

Так, например, чтобы "оттянуть" получение Остапом стульев, понадобилось землетрясение в Крыму, описанное в газетах, а чтобы продолжить приключения Остапа в поисках *Золотого телёнка*, исчезновению Корейко из-под железных рук Остапа помогла воздушная тревога — подготовка по гражданской обороне. Позже Турксиб, явление современное, мотивирует самый традиционный и вечный мотив плутовской литературы — дорогу героя.

Глава третья.

Особенности стиля романов Ильфа и Петрова

в свете комического.

Стиль романов Ильфа и Петрова в свете комического

Постановка проблемы

Язык романов Ильфа и Петрова характерен прежде всего своим комизмом. В романах *Двенадцать стульев* и *Золотой телёнок* почти любая фраза, реплика или обзац несут в себе комическое. Чаще всего установка на комический эффект сосредоточена на отдельной фразе. Сюда относятся, например, остроумные изречения Остапа Бендера или отдельные замечания авторов, близкие или почти совпадающие по принципу построения с остротами Остапа Бендера: "Своей любимой он оставил только эхо, которое долго повторяли ей лестничные шумы" (ДС:223); "Вероятно он вспомнил, что его часто били отдельные лица и коллективы и что при этом ему бывало больно." (ЗТ:433). Комический эффект часто концентрируется в пределах тропа: сравнения, эпитета, например: "Дым курчавый, как цветная капуста" (ДС:246); "Во время осмотра Васисуалий глядел на свою грудь, мохнатую, как демисезонное пальто, полными слёз глазами" (ЗТ:412).

Иногда комический троп развертывается в более длинное авторское описание. В таких случаях установка на комическое сосредоточена на большом отрезке текста. Например, авторы сравнивают "изнурённое лицо" Остапа с лицом карточного игрока. При этом они развёртывают вторую часть сравнения, то есть не то, что сравнивается, а то, с чем сравнивается:

> У него было изнурённое лицо карточного игрока, который всю ночь проигрывал и только на рассвете поймал, наконец, талию. Всю ночь не вязались банки

> и не шла карта. Игрок менял столы, старался обмануть судьбу и найти везучее место. Но карта упрямо не шла. [...] В руки шли по большей части картинки: валеты с верёвочными усиками, дамы, нюхающие бумажные цветки, и короли с дворницкими бородами. Очень часто попадались черные и розовые десятки. В общем, шла та мерзость, которую официально называют "баккара", а неофициально — "бак" или "жир". И только в тот час, когда люстры желтеют и тухнут, когда под плакатами "спать воспрещается" храпят и захлёбываются на стульях неудачники в заношенных воротничках, совершается чудо. Банки вдруг начинают вязаться, отвратительные фигуры и десятки исчезают, валят восьмёрки и девятки. [...] И уже марафоны столпились позади счастливца, дёргают его за плечи и подхалимски шепчут: "Дядя Юра, дайте три рубля". (ЗТ:517)

Говоря о комизме стиля, мы имеем в виду то, что Бергсон в главе "Comic in words" назвал "comic created by language" (в отличие от "comic expressed by language"): "In this case it is language itself that becomes comic" (Бергсон 1924:104).

Таким образом, поиски и нахождение Ильфом и Петровым новых слов, о которых говорят Чудаковы (Чудаков и Чудакова 1967), кропотливая работа над словом, выработка писателями своего стиля и языка совпадает с поисками комических возможностей языка. Чудакова помещает прозу Ильфа и Петрова в центр целой языковой школы и сравнивает "умение видеть вещи", описывать деталь, использовать эпитеты с Олешей, Катаевым, более поздними авторами и подражателями этой школы. Стиль Ильфа и Петрова она определяет таким образом:

> Стиль, создаваемый Ильфом и Петровым, весь ориентирован на уже существующее в литературе, хотя и осуществляется во многом путём пародирования неприемлемых литературных и вообще

письменных форм. (Чудаков и Чудакова 1967)

Ориентация на письменную речь и на сложившиеся письменные традиции осуществляется путём пародии.

Говоря о пародии, нам надо сначала разграничить термин по двум, на наш взгляд, самым абстрактным её характеристикам. Пародию можно разграничить на пародию, как жанр, и на пародию, как приём или конструктивный принцип стиля. В первом случае, в пародии как жанре, обязательно есть указание на наличие второго плана и предполагается знакомство читателя со вторым планом. Пародист указывает на объект пародии: на автора или определённый стиль, но главное — указание на то, что это пародия. Тынянов писал:

> Пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый; чем уже, определённее, ограниченнее этот второй план, тем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность. (Тынянов 1977:212)

В пародии, как жанре, второй план не может не просвечивать, так как это обязательное условие жанра.

В пародии, как жанре имеется две значительные характеристики: 1) пародийность, то есть осознание наличия второго плана, направленность компонентов текста на второй план, 2) комичность, так как условия жанра предполагают его комичность: осмеяние второго языкового плана.

Пародия как конструктивный принцип — это скрытая пародия, такая, когда в языке автора преломляются другие стили, но сами стили

как будто теряют своих авторов и ощущение пародии ослабевает (особенно для непосвящённых читателей). Функция такой пародии сложнее чем жанровой пародии. Пародия становится стилеобразующей. Такая пародия, по мнению Тынянова, осуществляет двойную задачу: "а) механизацию определённого приёма, б) организацию определённого материала, причем этим новым материалом и будет механизированный старый приём." (Тынянов 1977:210)

Когда речь идёт о романах Ильфа и Петрова *Двенадцать стульев* и *Золотой телёнок* нужно сразу оговориться, что речь идёт о жанре романа во всем его многообразии, и поэтому о пародии в её чистом жанровом виде говорить нельзя. Однако Ильф и Петров, преуспевающие в жанрах пародии и литературного фельетона в своей журналистской работе, включают в свой роман почти готовые жанровые пародии: комплект для журналистов, приготовленный Остапом, стихи и прозу ребусника Синицкого, статьи Принца Датского, стихи Ляписа-Трубецкого и т.д. Однако часто у Ильфа и Петрова встречается немотивированная пародия, то есть такая, где авторы не указывают, что это пародия и прямо не указывают на её объект. Жанровая сущность её пропадает, и она входит в прозу Ильфа и Петрова как полноправный новый материал, как часть стиля.

Итак, пародия у Ильфа и Петрова выполняет две главные функции: стилеобразующую и сатирическую. Первая фунцкия связана с созданием нового языка при помощи пародирования. Вторая связана с направленностью на носителей или авторов объектов пародии, — это

может быть сатира на литераторов, на журналистов, на авторов цитируемых документов, а может перерастать на более широкие общественные явления.

Одно из важнейших условий существования пародии — её комизм. Об этом пишут почти все теоретики пародии, например Роус (Rose):

> One of the chief sources of the comic effect in parody has been the inconqruous juxtaposition of texts, in which counterfeit may play a preparatory role in evoking the reader's expectations for imitation. (Rose 1979:21)

> The balance between close imitation or quotation and the "supersession" of the target text which distinguishes parody from other forms of literary satire... must ... be seen as being accompanied by a comic effect, resulting from the establishment of discrepancy between texts. (Rose 1979:21)

Согласно классификации Г. Маркевича пародия Ильфа и Петрова подходит под классификацию "Parodia sensu stricto: comical exaggeration and condensation of the features of the literary model" (Маркевич 1966:1269). Если говорить в самом общем виде об объектах пародии Ильфа и Петрова, то мы будем рассматривать как пародию всякий текст, вторым планом которого будет письменная речь.

Итак, не отдельные литературные произведения, или авторы являются вторым планом пародии Ильфа и Петрова, а то, что в стиле есть общее, то есть шаблон, штамп. Для второго плана Ильфа и Петрова также характерно то, что он выходит далеко за пределы литературы и включает письменную речь вообще.

Общим для всех видов письменной речи, которую пародируют авторы, является штамп. Ильф и Петров тонко чувствовали письменный язык новой эпохи, который на их глазах отливался в штампы. Штамп, клише как раз характеризуют неподвижность, автоматичность языка, которая является основой комического по Бергсону.

Для Ильфа и Петрова самым благодатным материалом для пародирования является газета. Ильф и Петров пародируют целые отрывки из газеты, мотивируя это самым различным образом, вводят в круг своих героев газетчиков и журналистов, изображают производство газеты "Станок". Аллюзии на газетные статьи, перекличка с газетной полемикой, пародирование газетных жанров и т.д. — все это помогает созданию второго "газетного" плана. К тому же газета с ежедневным выходом, с постоянными рубриками, с выработанным стилем, который переходит из номера в номер, даже в своей традиционной роли, имеет самые благодатные условия для воспроизведения штампа. В новом же обществе газета становится единственным источником "правильной" информации, и язык новой идеологии оформляется в газетные штампы.

Вторым планом часто выступает различного рода деловая речь: судебная, канцелярская, язык различных документов и постановлений, инструкций, предписаний, язык нэповской рекламы и торговли. Также Ильф и Петров используют разного рода короткие формы: афиши, лозунги, плакаты, объявления, а из эпистолярной формы — телеграммы. Многообразие языковых источников за пределами собственно литературы расширяет языковые возможности авторов и вводит в романное слово

разные пласты лексики: канцелярской, судебной, комерческой и т.д, то есть такие, которые традиционно не принадлежали литературе. Также часто вторым планом являются различные жанры современной Ильфу и Петрову массовой культуры: тексты песен, русских и иностранных, язык театральных представлений, фильмов, цирка. Имеются также различные пародические источники из художественной литературы, то есть пародия в её классической форме, но такая пародия не занимает важного места в многообразии второго плана.

Говоря об объектах пародии Ильфа и Петрова нужно иметь в виду тот факт, что грань между письменной и устной речью у Ильфа и Петрова нарушается переводом письменного источника пародии в устную речь персонажа. Первый план, устная речь становится пародией письменной речи. В этом смысле речи персонажей, явно имеющие письменные источники, с небольшими оговорками тоже можно отнести к пародии. Стилю Ильфа и Петрова чужда поэтика устного сказа, даже в тех случаях, когда говорят герои.

Итак, наши общие наблюдения над стилем Ильфа и Петрова сводятся к следующим трём положениям:

1) Ориентированность стиля Ильфа и Петрова на письменную речь. Письменная речь вводится путем пародии, как её второй план.

2) Стремление в стиле охватить как можно больше различных пластов языка.

3) Штамп из разных пластов и жанров является одним из основных способов пародизации.

Эти общие наблюдения мы попробуем развить дальше, пользуясь разработкой Бахтиным понятия о стилистическом разнообразии романного слова, о стиле романа, как системе языков.[3] Для того, чтобы показать, как бахтинские исследования связаны с нашей задачей, приведём определение Бахтиным романа:

> Роман — это художественно организованное социальное разноречие, иногда разноязычие и индивидуальная разноголосица. Внутренняя расслоенность единого национального языка на социальные диалекты, групповые манеры, профессиональные жаргоны, жанровые языки, языки поколений и возрастов, языки направлений, языки авторитетов, языки кружков и мимолётных мод, языки социально-политических дней и даже часов (у каждого дня свой лозунг, свой словарь, свои акценты) — эта внутренняя расслоенность каждого языка в каждый данный момент его исторического существования — необходимая предпосылка романного жанра: социальным разноречием и вырастающим на его почве индивидуальной разноголосицей роман оркеструет все свои темы, весь свой изображаемый и выражаемый предметно-смысловой мир. (Бахтин 1975:125)

Особое внимание Бахтин уделяет "юмористическому стилю" или так называемому юмористическому роману, так как категории разноречия романа: игра языками, пародизация, пародийная стилизация — нагляднее всего представлены в юмористическом стиле.

Термин "юмористический роман" Бахтин применяет к английскому роману (Стерн, Фильдинг, Диккенс), однако мы считаем, что язык романов Ильфа и Петрова тоже можно рассматривать с этих позиций. Две характерные особенности стилистического разноречия, которые Бахтин выделяет для юмористического романа, подходят к романам Ильфа и

Петрова. Эти особенности следующие:

> 1) Вводится многообразие "языков" и словесно-идеологических кругозоров — жанровых, профессиональных, сословно-групповых [...].
> 2) Вводимые языки и социально-идеологические кругозоры, хотя и используются, конечно для преломлённого осуществления авторских интенций, разоблачаются и разрушаются как лживые, лицемерные, корыстные, ограниченные, узко-рассудочные, неадекватные действительности. В большинстве случаев все эти языки — уже сложившиеся, официально признанные, достигшие господства, авторитарные, реакционные языки, обречённые на смерть и на смену. Поэтому преобладают различные формы и степени *пародийной стилизации* ... (Бахтин 1975:125)

Бахтин наблюдает за основными формами введения разноречия юмористического романа и выделяет среди них следующие: юмористическая игра языками, рассказ не от автора, речи и зоны героев, вводные или обрамляющие жанры.

Надо отметить, что данные формы введения разноречия не формальные категории, и на этом настаивал Бахтин. Он вводит в литературоведческий обиход термин "образ языка" как "образ социального кругозора", "образ социальной идеологемы" сросшейся со своим словом, со своим языком (Бахтин 1975:126).

Для нашего анализа романов Ильфа и Петрова важно раскрыть образ языка в свете противопоставления новое vs. старое. В стиле Ильфа и Петрова представлено сложное столкновение языков, входящих в категорию "новое" с языками, входящими в категорию "старое". Но именно новый язык больше всего подлежит осмеянию Ильфом и Петровым.

Проследим, как Ильф и Петров вводят пародию в своё повествование. Мы предлагаем рассматривать способы введения пародии, идя от простого к сложному: от мотивированной пародии к скрытой. Мотивированной пародией будет прямое цитирование авторами или персонажами разных текстов и отрывков. В таких случаях установка на "чужую" речь очевидна: цитаты даются через кавычки и указывается на её источник. Такой способ мы будем называть цитатной пародией. Далее мы рассмотрим авторскую речь и речь персонажей, в которой есть скрытое цитирование разных текстов и цитирование даётся без кавычек. Но источник такого цитирования, второй план, есть в самом романе и его можно определить. Такой способ является переходным от цитатной пародии к скрытой. И наконец, как вывод, как демонстрацию авторского стиля мы рассмотрим часть текста, где прямой установки на пародию нет, то есть нет цитирования и источника пародии нет в тексте романов. В этом случае пародия будет скрытой, её второй план будет за пределами текста романов.

Цитатная пародия

Самым простым случаем (по мотивировке введения) является цитирование различных отрывков и текстов, то есть цитатная пародия. В таких случаях она близка к жанровой пародии в чистом виде и соответствует категории "вводные жанры". Но и в этих случаях цитирование прерывается авторскими замечаниями, описаниями. Различные пародические цитаты сопоставляются с авторским текстом, испытываются, проходят через другой материал, создают внутри романного действия

мелкие сюжеты.

Из цитатной пародии мы вычленяем три типа:

1) Собственно "цитатная" пародия

2) афористическая пародия

3) цитирование чужих художественных текстов без изменения.

Рассмотрим первый тип. В цитатной пародии не только объект пародии, прежде всего язык, подвергаются осмеянию, но и его носители (прямо или косвенно), так как в большинстве случаев они под разными предлогами присутствуют как персонажи. Это всегда письменная пародия, где письменная речь (текст автора-персонажа) является пародией на другую письменную речь (жанр прозы, поэзии, журналистики). Цитатная пародия впервые появляется в двенадцатой главе *Двенадцати стульев*, когда представляется читателю журналист Принц Датский. Принц Датский или Маховик никак не привязан к общему сюжету, но имеет отношение к вставному рассказу о строительстве старгородского трамвая, где отрывки из его статей даются как часть общей обстановки.

Стилеобразующее значение фельетонов Маховика состоит в том, что они сопоставляются с "объективной правдой". В качестве объективной правды берётся некий авторский положительный стиль, который в рассказе о трамвае обладает большим удельным весом по сравнению с другими главами *Двенадцати стульев*.

Рассказывая о постройке трамвая, как о положительном явлении, авторы то и дело сталкивают "свой объективный текст" с другими текстами, например, дают описание Маховика о том же самом явлении. Тем самым они освещают явление с разных точек зрения и на "разных языках".

Авторы представляют и вводят своего героя таким образом: "В "Старгородской правде" трамвайным вопросом занялся известный всему городу фельетонист Принц Датский.... (ДС:108). Дальше, иронизируя над стилем журналиста при помощи перечисления заголовков его статей и псевдонимов, авторы цитируют сам текст Маховика — Принца Датского:

> Треухов с дрожью разворачивал газету и, чувствуя отвращение к братьям писателям, читал о своей особе бодрые строки:
>
> ...Подымаюсь по стропилам. Ветер шумит в уши. Наверху — он, этот невзрачный строитель нашей мощной трамвайной станции, этот худенький с виду, курносый человек, в затрапезной фуражке с молоточками.
>
> Вспоминаю: "На берегу пустынных волн стоял он, дум великих полн".
>
> Подхожу. Ни единого ветерка. Стропила не шелохнутся.
>
> Спрашиваю:
>
> — Как выполняются задания? Некрасивое лицо строителя, инженера Треухова оживляется...
>
> Он пожимает мне руку. Он говорит:
>
> — Семьдесят процентов задания уже выполнено.

> Статья кончалась так:
>
> Он жмет мне на прощание руку.... Позади меня гудят стропила.
>
> Рабочие снуют там и сям.
>
> Кто может забыть этих кипений рабочей стройки, этой неказистой фигуры нашего строителя? (ДС:108)

В приведённом выше отрывке пародируется восторженный язык газеты. В штамп, воспроизведённый этим восторженным стилем, вклинивается отрицательная характеристика инженера Треухова путём введения эпитетов: "невзрачный", "курносый", "в затрапезной фуражке", "некрасивое лицо". В восторженный стиль также вставлены неправильные грамматические конструкции, которые несколько раз повторяются: "забыть (+ родительный падеж) этих кипений, этой неказистой фигуры".

Ильф и Петров цитируют опровержение Треухова, которое служит сатирическим целям и таким образом вводится другой текст, по точке зрения совпадающей с авторским "объективным" голосом. Этот текст также мотивирует появление Маховика как персонажа: "после этого (опровержения — Б.Б.) неугомонный Принц перестал появляться" (ДС:110).

Некоторые отрывки из статьи Маховика Ильф и Петров дают несколько позже, в описании торжественного открытия трамвайной линии. Авторы приводят не только цитаты из статьи Маховика, но и вводят московского корреспондента для усиления темы "штамп". Эта тема нуждается в ведении голоса дополнительного персонажа и голоса автора:

> Принц Датский-Маховики московский гость, не сговариваясь, записали в свои записные книжки: "Торжественный митинг открылся докладом председателя Старкомхоза т. Гаврилина. Толпа обратилась в слух."
>
> Оба корреспондента были людьми совершенно различными. Московский гость был холост и юн. Принц-Маховик, обремененный большой семьей, давно перевалил за четвертый десяток. Один всегда жил в Москве, другой никогда в Москве не был. Москвич любил пиво, Маховик-Датский, кроме водки ничего в рот не брал. Но, несмотря на эту разницу в характерах, возрасте, привычках и воспитании, впечатления у обоих журналистов отливались в одни и те же затертые, подержанные, вываляные в пыли фразы. Карандаши их зачиркали, и в книжках появилась новая запись: "В день праздника улицы Старгорода стали как будто шире". (ДС:107)

И[illegible]е того, что в данном случае представлена пародия, мы видим за ней и сатирического персонажа. Также в этих отрывках характерно столкновение разных текстов, описание с разных точек зрения одного и того же события (кроме приведённых нами примеров разных чужих текстов есть ещё афиша с объявлением торжественного вечера (ДС:113). Внутри авторского описания есть цитаты из устных речей Гаврилина и Треухова со всеми характерными чертами письменной пародии. Ещё одну точку зрения дают представители киногруппы, которая снимает фильм. Как и в случае с журналистами, здесь есть пародийное противопоставление искусственности фильма "объективной правде" авторского описания: кинематографисты сняли всё, кроме самого трамвая, ради которого они приехали.

Приёмы пародии и способы их введения в роман представлены Ильфом и Петровым ещё несколько схематично, но мы увидим как они

совершенствуются и разрабатываются дальше. Не совсем убедительно звучит и авторский голос, положительный, но этот недостаток, вызванный сопротивлением отрицательного материала положительным интенциям авторов, будет то возникать, то пропадать в зависимости от того, сколько внимания будет уделено положительному голосу.

К похожему типу цитирования прибегают Ильф и Петров в главе "Автор Гаврилиады". Персонаж этой главы Ляпис является одним из интересных сатирических персонажей романа *Двенадцать стульев.* С сюжетом глава о Ляписе связана теснее, чем "Старгородский трамвай": у Ляписа был один из стульев. Как и в выше приведённом случае пародия является одним из основных способов характеристики песонажа. Ляпис — литератор, и это облегчает мотивировку пародии, но сама пародия цитируется и вступает в отношение с другими формами разноречия оргинальным и остроумным способом.

Жанр, в котором выступает Ляпис, в отличие от журналистского жанра Маховика-Принца Датского, — стихотворный. Пародийный приём, который использует Ильф и Петров, интересно сравнить с пародийным жанром, который можно назвать вариации на тему. В таком случае используется известный текст, который переводится на ряд определённых стилей, например, на ряд узнаваемых стилей известных авторов. Примером таких пародий может служить книга "Парнас дыбом", в которой на тему "У попа была собака, он её любил" пародируются стили Зощенко, Каменского, Эренбурга, Ахматовой, а на тему "Жил был у бабушки серенький козлик" стили Городецкого, Северянина, Есенина, Маяковского.[4]

Ильф и Петров поступили иначе. Они взяли характерный стиль, воплощённый в двухстрочной модели и перевели её на ряд тем. Здесь основой пародийного стиля служит смещение системы (термин Тынянова), то есть узнавание знакомой темы в известном стиле. Сама модель, которую подставляет Ляпис под разные темы, уже является удачным объектом пародии:

"Служил Гаврила почтальоном/
Гаврила письма разносил".

Это начало сюжетной поэмы, где прозаическое содержание облечено в поэтическую эпическую форму и является некоей экспозицией. Однако Ильфу и Петрову было не интересно продолжать поэму, и они подставили модель экспозиции под различные темы, например,

"Служил Гаврила за прилавком/
Гаврила флейтой торговал"... и т.д.

Кроме пародии на поэму перед нами постоянное смещение на тему, множество тематических вариации на один стиль. Этот приём, излюбленный Ильфом и Петровым, помогает выявить штамп. Штамп, лежащий в основе модели, как бы проверяется, испытывается на качество самой характаристики "штамп" и выдерживает это испытание, так как модель Ляписа подходит под любую тему. (В данном случае под тематику любого ведомственного тематического журнала.)

Форма вариации, которую используют Ильф и Петров, совпала с сюжетным принципом, по которому строится глава: Ляпис ходит по всем редакциям и пытается пристроить разные варианты своего "Гаврилы" в разные тематические журналы. Форма вариации помогла создать

художественный образ Ляписа, а также дать сюжетное движение всей главе, то, чего нет в чисто жанровой пародии. В объект сатиры попали и сами журналы, благодаря опять же поэмам Ляписа, характеризующим уровни этих журналов и благодаря цитированным названиям: "Герасим и Муму", "Кооперативная флейта", "Будни морзиста", "Работник булки" и т.д.

Авторы сталкивают Ляписа с Персицким, так же как Маховика с Треуховым. Журналист Персицкий тоже выполняет функцию правильного положительного голоса. Персицкий провоцирует Ляписа на цитирование других произведений, цитирует сам, сопоставляет текст Ляписа с другими текстами, критикует и т.д. Жанровые пародийные куски опять попадают в текст романа: в замечания авторов, в речь Персицкого, а также сопоставляются с другими текстами. Персицкий цитирует "волны падали вниз стремительным домкратом" Ляписа, критикует его некомпетентность и приводит выдержку из энциклопедического словаря о домкрате. Таким же образом критикует Треухов "гудели стропила" в своем опровержении статьи Ляписа. Сами слова "домкрат" и "стропила", попадая в неверный контекст из-за непонимания их смысла Ляписом и Маховиком, создают комический эффект. Персицкий в своей язвительной устной критике сам прибегает к пародии и пародирует то, что уже является пародией в общем контексте, то есть продолжает вариации на стиль. Такие вариации имеют неограниченные возможности. Персицкий говорит:

> Для ремонта сочините нового Гаврилу. Я вам даже начало могу сказать. Подождите, подождите... Сейчас... Вот "Гаврила стул купил на рынке, был у Гаврилы стул плохой". (ДС:235)

Персицкому же принадлежат и заключительные строки, осуждающие халтуру, то есть положительное заключение, приговор, характерный для литературного фельетона: "...Один бред подписывается Сумароковым, другая макулатура — Эльстоном, а третья — Юсуповым... Эх вы... халтурщик." (ДС:235). Такого типа приговоры отсутствуют в *Золотом телёнке.*

Теперь посмотрим на похожие вставные тексты в *Золотом телёнке.* В *Золотом телёнке* функция цитатной пародии и мотивировка её введения несколько усложняется по сравнению с романом *Двенадцать стульев,* и она входит более органично, как в текстовое разноречие романа, так и в сюжетно-тематическую структуру. В седьмой главе *Золотого телёнка* есть такое описание:

> Утро было прохладное. В жемчужном небе путалось бледное солнце. В травах кричала мелкая птичья сволочь. Дорожные птички "пастушки" медленно переходили дорогу перед самыми колесами автомобиля. Степные горизонты источали такие бодрые запахи, что, будь на месте Остапа какой-нибудь крестьянский писатель-середнячок из группы "Стальное вымя" не удержался бы он, вышел бы из машины, сел бы в траву и тут же на месте начал бы писать на листах походного блокнота новую повесть, начинающуюся словами: "Инда взопрели озимые. Рассупонилось солнышко, расталдыкнуло свои лучи по белу светушку. Понюхал старик Ромуальдыч свою портянку и аж заколдобился..." (ЗТ:422)

Объект пародии — крестьянская проза. Крестьянские писатели объединялись в 20-ые годы в небольшие группы. Самой большой группой была "ВОКП". С 1 ноября 1928 г. выходит журнал "Земля Советская", в котором печатаются крестьянские писатели. Крестьянских писателей по

резолюции ЦК ВКП(б) делили также как и крестьян вообще на тех, кто понимает условия классовой борьбы крестьянства, и на представителей "кулаческой" литературы. Отсюда и каламбур Ильфа и Петрова "писатель-середнячок": середняк — социальная прослойка крестьянства и середнячок — средний, слабый писатель. Название группы "Стальное вымя" утрированно вбирает в себя отражение общего сюжета крестьянской литературы — перестройка ("стальное") старого деревенского уклада и быта ("вымя") под влиянием коллективизации сельского хозяйства и индустриализации деревни.[5] Этот отрывок с другими пародийными вставками объединяет наличие штампа. Это пародия не на отдельного автора, а на штамп в пределах направления в литературе. Штамп представлен в виде набора диалектных слов, нагромождение которых вызывает комический эффект и вместе с тем воспроизводит определённый стиль.[6]

Здесь нам также интересно столкновение разных стилей. Очень коротко даётся описание природы самими авторами (это тоже пародия, но более сложного вида, и о ней мы будем говорить позже), а потом для описания того же самого объекта подается другая точка зрения, приводится чужой голос. В цитируемом отрывке, автором которого является предполагаемый писатель, пародия явная, цитированная и мотивированная. Но в более сложных пародийных описаниях объект будет исчезать, и пародия будет смешиваться с авторским голосом. Тенденция заменить свое описание чужим пародийным голосом является характерной особенностью стиля Ильфа и Петрова.

В главе "Снова кризис жанра" авторы подробно рассказывают о жанре Синицкого, описывают процесс его творчества, приводят примеры из творчества других коллег Синицкого в этом же жанре. В результате отрывки из жанра цитирует то сам Синицкий, то авторы, то Зося, Корейко, редакторы.

В общем сюжете Синицкий связан с мотивом "бедность Зоси". Синицкий беден, следовательно Зося бедна. Отсюда её знакомство с Корейко, а потом и с Остапом. Синицкий выступал в так называемом малом жанре, который включал в себя ребусы, шарады, загадки и т.д. Конфликт самого Синицкого выразился в том, что новое время выдвинуло идеологические требования к его жанру, и он за ними поспеть не может.

Общая пародическая модель — "малый жанр", облеченный в поэтическую форму и требующий отгадки. Отсюда такие названия, как задача-арифмоид, логогриф, алгеброид и т.д., которые уже являются источником пародии.

Такая пародия сама по себе усложнена "вариациями" на тему. В стихотворениях Синицкого одна и та же модель жанра, как загадка применяется к нескольким отгадкам, то есть как вариации на стиль: "Мой первый слог сидит в чалме..." "Мой первый слог на дне морском".

Также варьируются разные стили на одну и ту же тему загадки в зависимости от выбранного жанра: шарада, задача арифмоид и т.д. Сопоставим одну из шарад Синицкого на слово "индустриализация" с настоящей шарадой, взятой из книги *Занимательная грамматика*:

Мой первый слог на дереве,
Второй мой слог- союз,
А в целом я — материя,
И на костюм гожусь.

На берегу морском
Я круглый год валяюсь;

Отнимешь мягкий знак
И вверх я устремляюсь.
(Занимательная грамматика 1963:222)

А вот шарада самого Синицкого:

Мой первый слог сидит в чалме
Он на Востоке быть обязан.
Второй же слог известен мне.
Он с цифрою как будто связан.
В чалме сидит и третий слог,
Живёт он тоже на Востоке.
Четвёртый слог поможет бог
Узнать, что это есть предлог."

Как видим модель истинного жанра Ильф и Петров соблюдают и пародируют. Но кроме того, что этот жанр пародируется в чистом виде с возможными вариациами, Ильф и Петров сталкивают этот "мелкий жанр" с новой тенденцией всех жанров в литературе: идеологической установкой. Например, "алгеброид", в котором путём очень сложного умножения и деления, доказывалось преимущество советской власти перед всеми другими властями. (ЗТ:43). Или возьмём другой пример:

Задача-арифмомоид

На трех станциях: Воробьево, Грачево и Дроздово было по равному количеству служащих. На станции Дроздово было комсомольцев в шесть раз меньше, чем на двух других вместе взятых, а на станции Воробьево партийцев было на 12 человек больше, чем на станции Грачево. Но на этой последней беспартийных было на 6 человек больше, чем на первых двух. Сколько служащих было на каждой станции и какова там была партийная и

комсомольская прослойка?

Столкновение мелкого жанра с идеологией, несоответствие "маленького и большого миров" — в данном случае основа пародии. Важным является то, что это столкновение, которое проявляется внутри самой пародии, является и основой конфликта жизни персонажа и сатирического объекта Синицкого. ("он отстал от жизни, был политически неграмотен, и молодые конкуренты его побивали..."). Новое идеологическое требование, под которое безуспешно пытается подстроиться Синицкий, рождает как жанровые пародийные парадоксы, так и сатирические. Объектом сатиры становится не столько Синицкий, сколько само идеологическое требование, а также абсурд цензуры: в редакциях не проходят шарады со словом "бог" и даже "рок".

Самой значительной пародией и наиболее цитируемой критиками является "Торжественный комплект" Остапа Бендера. И хоть мы можем только догадываться о тексте сценария "Шея", написанном Бендером для киностудии, то в данном случае текст Бендера, который он продал журналисту Ухудшанскому, налицо. В сюжетном плане составление комплекта — это одна из мелких комбинаций Бендера. Для эпизодического персонажа журналиста Ухудшанского приобретение комплекта является открытием "новых стилистических горизонтов", то есть входит в сатирический объект: халтура.

Остап впервые является автором текста и в отличие от других авторов (Ляписа, Принца Датского, Синицкого, писателя-середнячка),

которые не подымались над уровнем данного текста, Остап Бендер подымается над уровнем текста до уровня самой пародии. И если его остроумие в устных шутках делает его выше всех других персонажей *Золотого телёнка*, то в данном случае его письменное остроумие полностью совпадает с юмористическим и пародийным талантом его создателей. Этому служит и сама форма "Торжественного комплекта", наличие различных жанров и осознание Бендером жанровой природы пародируемых источников. Осознание Остапом жанровой сущности его текста, то есть его пародийной природы, отличается от отношения к тексту Ухудшанского, который использует этот комплект в своей работе журналиста со всей серьёзностью.

Основа пародии — сочетание вариации и штампа. Количество вариаций, которое уже представлено в тексте, может увеличиваться до бесконечности:

> При помощи материалов раздела первого по методам раздела второго сочиняются также романы, повести, поэмы в прозе, рассказы, бытовые зарисовки, художественный репортаж, хроника, эпопея, пьеса, политобозрение, радиооратории и т.д. (ЗТ:591)

Кроме того, что сами жанры ("передовая статья" "художественное стихотворение" и т.д.) являются различными стилевыми вариантами на одну тему, приемлемость всего комплекта для разных поводов допускает бесконечные вариации на тему всего комплекта. Штамп выделен в словаре, но весь комплект является штампом с неограниченными возможностями: Ухудшанский использует комплект как универсальный для своей дальнейшей работы; то есть мы можем себе представить

дальнейшие вариации за пределами текста. Такая усложнённая и открытая для вариации структура является источником её юмора. Для анализа приведём полный "комплект" (за исключением "Азиатского орнамента").

ТОРЖЕСТВЕННЫЙ КОМПЛЕКТ

Незаменимое пособие для сочинения юбилейных статей, табельных фельетонов, а также парадных стихотворений, од и тропарей

Раздел 1. Словарь

Существительные

1. Клики
2. Трудящиеся
3. Заря
4. Жизнь
5. Маяк
6. Ошибки
7. Стяг (флаг)
8. Ваал
9. Молох
10. Прислужник
11. Час
12. Враг
13. Поступь
14. Вал
15. Пески
16. Скок
17. Конь
18. Сердце
19. Прошлое

Прилагательные

1. Империалистический
2. Капиталистический
3. Исторический
4. Последний
5. Индустриальный
6. Стальной
7. Железный

Глаголы

1. Пылить
2. Взметать(ся)
3. Выявлять
4. Рдеть
5. Взвивать(ся)

6. Вершить(ся)
7. Петь
8. Клеветать
9. Скрежетать
10. Грозить

Художественные эпитеты

1. Злобный
2. Зубовный

Прочие части речи

1. Девятый
2. Двенадцатый
3. Пусть!
4. Пускай!
5. Вперед!

(Междометия, предлоги, союзы, запятые, многоточия, восклицательные знаки и кавычки и т.п.)
Примеч. Запятые ставят перед "что" "который" и "если".
Многоточия, восклиц. знаки и кавычки — где только возможно.

Раздел II. Творческая часть
(Составляется исключительно из слов раздела 1-го)

1. Передовая статья

Девятый вал

Восточная Магистраль — это железный конь, который взметая стальным скоком прошлого, вершит поступь истории, выявлая очередной зубовный скрежет клевещущего врага, на которого уже взметается девятый вал, грозящий двенадцатым часом, последним часом для прислужников империалистического Молоха, этого капиталистического Ваала, но не взирая на ошибки, пусть рдеют, а равно и взвиваются стяги у маяка индустриализации, пылающего под крики трудящихся, коими под пение сердец выявляется заря новой жизни: Вперед!

2. Художеств. Очерк-Фельетон

Пусть!..

— Вперед!
Он пылает под клики трудящихся...
Он выявляет зарю новой жизни...
— Маяк!
Индустриализации!
Пусть отдельные ошибки. Пусть. Но зато как рдеют... как несутся... как взвиваются..., эти стяги! Эти флаги!..
— Пусть — Ваал капитализма! Пусть — Молох империализма! Пусть!
Но на прислужников уже взметается:
— Последний вал!
— Девятый час!
— Двенадцатый Ваал!
Пусть клевещут. Пусть скрежещут. Пусть выявляется злобный зубовный враг!
Вершится историческая поступь. Пески прошлого взметаются скоком стали.
Это — "железный" "конь"!
Это:
— Восточная!
— Магистраль!
"Поют сердца"..

3. Художеств. стихотворение

А) Тринадцатый Ваал

Поют сердца под грохот дней,
Дрожит зарей маяк.
Пускай индустрии огней
Трепещет злобный враг.
Железный конь несёт вперед
Истории скок взметать,
Семью трудящихся несет
Ошибки выявлять.
Взвивается последний час.
Зардел девятый вал,
Двенадцатый вершится час
Тебе, Молох — Ваал!

Б) Восточный вариант

Цветет урюк под грохот дней,
Дрожит зарей кишлак.
А средь арыков и аллей
Идет гулять ишак. (ЗТ:588-91)

Первая часть "словарь" даёт список слов, основу лексики "творческой части". Вокруг словаря создаются другие жанры, но он комичен сам по себе и является пародией. Словарь концентрирует штамп и расчленяет его на отдельные части: существительные, прилагательные и т.д. Это пародия не только на лексический набор, но и ассоциативная пародия: по слову воспроизводится и узнается язык.

Отдельные жанры интересны сами по себе как отдельные жанровые пародии и как составная часть комплекта в сопоставлении со словарем и как часть романного разноречия. Первая характеристика включает в себя типичные для пародии несоответствие содержания и формы. В "передовой статье" форма характеризуется нарочитой синтаксической усложнённостью (вся статья — одно предложение с деепричастными оборотами и придаточными предложениями). Здесь пародируется метафоричность новой газетной лексики: нагромождение метафор выработалось в штамп. Постоянные эпитеты и метафоры переходят из одной газеты в другую, слова закрепляются друг за другом, теряя всякий смысл, и оставляют только ярко выраженную экспрессию, заключённую в двух чувствах: восторга и ненависти. Чувство восторга характеризуют обороты: "пение сердец" "заря новой жизни" "клики трудящихся" "взвиваются стяги у маяка индустриализации" и т.д. Чувство ненависти выражено такими оборотами как: "пески прошлого", "зубовный скрежет клевещущего врага", "двенадцатый час для прислужников империализма", "капиталистический Ваал" и т.д. Этот набор есть во всех жанрах, кроме "восточного орнамента".

Содержание "передовой статьи" утрировано банальное, его трудно распознать сквозь пародийный стиль, но оно все же есть, и этим отличается от пародии абсурда или юмора абсурда, которых у Ильфа и Петрова почти не встречаем.

Художественный очерк-фельетон отличается от передовой только интонационно. Тут есть тот же набор слов и такой же набор метафор, но преобладают короткие предложения, выделённые в строчки, и восклицательные обороты и интонационные повторы:

"Это — железный конь!"
"Это:
— Восточная!
— Магистраль!
"Поют сердца!"..
"Он пылает под клики трудящихся...
Он выявляет зарю новой жизни..."
"Но на прислужника уже взметается:
— Последний вал!
— Девятый час!
— Двенадцатый Ваал!"

"Художественное стихотворение" вносит стихотворные интонации и поэтический ритм. Классический ямб и разного рода инверсии придают высокой стиль и приподнятость:

"Железный конь несёт вперёд
Истории скок взметать".

"Восточный вариант" нарушает словарь и выходит за пределы темы. Сочетание восточных экзотичных понятий и слов с лексикой высокого идейного стиля создают смещение системы и является источником комического.

Итак, каждая из этих пародий имеет свою ценность, каждая из них направлена на тексты, которые она пародирует. Но с другой стороны, она характеризуется связью текстов между собой: все тексты используют один и тот же словарь. Штамп, клише, которые узнаются в пародиях сами по себе, в сочетании друг с другом доказывают свою штампованность, показывают штамп в действии, проверяют его на прочность (как в стихах Ляписа о Гавриле).

Итак, мы рассмотрели собственно цитатную пародию, включение которой в авантюрные сюжеты о жулике в поиске бриллиантов и о жулике, шантажирующем подпольного миллионера, может показаться искусственным. Но в системе романнного разноречия Ильфа и Петрова это играет значительную роль. Не только анализируемые выше пародии играют роль в общей системе организации материала и сатирических объектов, но использованные пародийные принципы применяются Ильфом и Петровым в общей системе комического. В таких случаях нет объекта второго текста, но будут общие пародийные приёмы, понятные нам из сравнения с собственно цитатной пародией. Например, сочетание вариативности и неподвижности штампа основа комического в непародийном рассказе о Полыхаеве. Полыхаев применял каучуковые изречения и также пользовался "прекрасным универсальным штампом", над текстом которого трудился несколько дней:

> Штамп был построен так удобно, что достаточно было лишь заполнить оставленный в нём премежуток, чтобы получилась злободневная резолюция:
>
> *В ответ на...*
> *мы, геркулесовцы, как один человек, ответим:*

а) повышением качества служебной переписки,
б) увеличением производительности труда,
в) усилением борьбы с бюрократизмом, волокитой, кумовством и подхалимством,
г) уничтожением прогулов и именин,
д) уменьшением накладных расходов на календари и портреты,
е) общим ростом профсоюзной активности,
ж) отказом от празднования рождества, пасхи, троицы, благовещения, крещения, курбан-байрама, йом-кипура, рамазана, пурима и других религиозных праздников,
з) беспощадной борьбой с головотяпством, хулиганством, пьянством, обезличкой, бесхребетностью и переверзевщиной,
и) поголовным вступлением в ряды общества "Долой рутину с оперных подмостков"
к) поголовным переходом на сою,
л) поголовным переходом делопроизводства на латинский алфавит,
а также всем, что понадобится впредь.
(ДС:510)

Здесь соблюдается тот же принцип, что и в журналистском комплекте Остапа, а также штампованность, которая позволяла Ляпису удовлетворить тематику любого ведомственного журнала.

Поэтическую модель "пятистопный ямб" вкладывают авторы в уста Васисуалию Лоханкину. В разных случаях эта модель обрастает новыми деталями, но остается сама форма ямба (также как в поэтическом стихотворении из комплекта) и некоторые слова и инверсионные обороты:

> Уйди, уйди, тебя я ненавижу ты гнида жалкая и мерзкая притом. Не инженер ты — хам, мерзавец, сволочь, ползучий гад и сутенёр притом (ЗТ:445)

Вторым видом цитатной, то есть мотивированной пародии является "афористическая пародия". Это плакаты, лозунги, объявления, афиши, вывески, заглавия, которых у Ильфа и Петрова множество и которые

благодаря своей краткой форме дают большие возможности для комического. Краткость такой формы и её заданность помогают оформить и сформулировать шутку.

Рассматривать афористическую пародию как отдельный жанр можно только условно, так как она пожалуй ещё больше, чем собственно литературная пародия, вступает в столкновение с другими языками, часто в пределах даже одного предложения. Но мы сознательно выделяем это как пародию, так как явное цитирование (с кавычками) наиболее очевидное свидетельство чужого языка. В дальнейшем мы покажем связь такой пародии с другими пародийными приёмами, когда пародийность выражена не так открыто.

Ильф и Петров почти всегда цитируют названия и заглавия, которые всегда даются не через описание или пересказ, а прямо через кавычки или, когда речь идёт об объявлениях, через графическое изображение. Например:

Этим
полукреслом
мастер
Гамбс
начинает новую партию мебели
1865 г. Санкт-Петербург (ДС: 261)

С точки зрения разноречия это всегда другой язык, отдалённый от литературного и нейтрального языка, который в краткой и лаконичной форме может воспроизвести и канцелярский язык и бюрократический язык, и рекламный язык НЭПа, и газетный язык.

Иногда введение такого рода текста не выполняет комической функции, а является только средством введения чужого языка и дополнительным средством описания. Вот один из примеров такого рода введения: объявление вставлено в предложение и играет роль дополнения в синтаксической структуре предложения:

> Гаврилин, в кондукторской форменной тужурке, с сумкой через плечо, прыгая из вагона в вагон, нежно улыбался, давал некстати звонки и вручал пассажирам пригласительные билеты на
>
> ---
>
> 1 мая, 9 час. вечера
> **ТОРЖЕСТВЕННЫЙ ВЕЧЕР**
> имеющий быть
> в клубе коммунальников
> по следующей программе:
> 1. Доклад т. Мосина
> 2. Вручение грамоты[...]
> 3. Неофициальная часть: большой *концерт*
>   и семейный ужин с буфетом. (ДС:113)
>
> ---

Большую возможность для пародии дают лозунги, в которых есть какое-то поучение или повелительное значение или призыв. В них комическое значение связано с обстановкой, с местом, где данный лозунг появился. Так в *Двенадцати стульях* дается целая серия подобных лозунгов:

> Лозунги были такие:
> 1) "Пища — источник здоровья"
> 2) "Одно яйцо содержит столько же жиров, сколько 1/2 фунта мяса"
> 3) "Тщательно пережевывая пищу, ты помогаешь обществу"
> и
> 4) "Мясо — вредно" (ДС:62)

Лозунги 1, 2, 4, и частично 3 играют на контрасте с обстановкой: старухи обираются Альхеном и его братьями, однако тут, особенно в третьем, есть и нагрузка на лозунг, как таковой: на стиль и содержание, заключённые в нем самом. Лозунгами повелительного или призывного характера у Ильфа и Петрова украшены улицы, учреждения, предметы быта и т.д.

С точки зрения комической пародии большой интерес представляют лозунги, характеризующие новую эпоху и новую культуру. Это обычно типичный узнаваемый штамп, в рамки которого Ильф и Петров для усиления комичности вставляют некоторые другие, не принадлежащие этому штампу, элементы, например, "пиво только членам профсоюза". Здесь в штамп "только членам профсоюза" вставлено "пиво" для снижения и утрирования штампа. (Имеются в виду различные превилегии для членов профсоюза, как средство борьбы с частниками.) В лозунге "Автопробегом по бездорожью и разгильдяйству" смешаны несколько типичных лозунгов: "ударим по разгильдяйству" и "ударим по бездорожью". Творительный падеж слова "автопропбегом" взят из реального лозунга по типу: "Железной рукой пролетариата ударим по кулаку".

В главе "Антилопа-Гну" в *Золотом телёнке* школьники встречают автомобиль Остапа стихотворными плакатами: "Не боимся буржуазного звона, ответим на ультиматум Керзона", "Чтоб дети наши не угасли, пожалуйста, организуйте ясли". Здесь кроме того, что в плакатах заключена пародия, они применяются не к месту и не ко времени, что

также влияет на комическое: "[...] на всякий случай были извлечены все изречения и девизы, изготовленные за последние несколько лет..." (3Т:383). Тема второго плаката имеет отражения в литературе. Керзону посвящает одно из своих сатирических стихотворений Маяковский. Ильфо-петровский плакат — пародия на плакатное отображение кампании против лорда Керзона, но в пародийное поле Ильфа и Петрова попало и плакатное творчество Маяковского.[7]

Как характеристику новой бюрократической культуры можно рассматривать различные запретные надписи, которые включают в разноречие Ильф и Петров. Свой приём они обнажают в фельетонном, несколько риторическом отступлении о закрытых дверях. Это отступление идёт сразу после описания стремительной погони мадам Грицацуевой за Остапом и мотивировано тем, что мадам Грицацуева внезапно оказалась перед закрытой дверью. Они дают описание подобного рода надписей со своими комментариями:

> Надписи бывают двух родов: прямые и косвенные. К прямым можно отнести:
>
> Вход воспрещается
>
> Посторонним лицам вход воспрещается
>
> Хода нет
>
> Косвенные надписи наиболее губительные. Вот они эти губительные надписи:
>
> Без доклада не входить
>
> Приема нет

Своим посещением ты мешаешь
Занятому человеку (ДС:226)

Более органично эти запретные надписи вводятся в главу *Двенадцати стульев* "Волшебная ночь на Волге", где подобные надписи вместе с другими атрибутами бюрократической жизни переносятся с суши на воду, на корабль:

Отдел взаимных расчетов

Личный стол

Общая канцелярия

Машинное отделение

К большим табличкам человек с эспаньолкой присобачивал таблички поменьше:

Без дела не входить

Приема нет

Посторонним лицам вход воспрещается

Все справки в Регистратуре (ДС:249)

Особого рода афористической пародией является афиша. Её можно отнести к данному типу пародии несколько условно, так как её "афористичность", то есть краткость часто является сомнительной.

Однако с другими видами афористической пародии её роднит оформление в виде надписи, открытой для обозрения. В *Двенадцати стульях* это афиша на "Женитьбу" Гоголя и афиша "Сеанса одновременной игры" Остапа Бендера (ДС:265), а также афиша "Приехал жрец" Остапа Бендера в *Золотом телёнке.* И если вторая и третья афиши являются только поводом для использования другого языка, то афиша спектакля "Женитьба" является очень сжатой пародией на весь спектакль:

Текст — Н. В. Гоголя
Стихи — М. Шершеляфамова
Литмонтаж — И Антиохийского
Музыкальное сопровождение — Х. Иванова
Автор спектакля — Ник. Сестрин
Вещественное оформление — Симбиевич-Синдиевич
Свет — Платон Плащук Звуковое оформление Галкина, Палкина, Малкина, Чалкина и Залкинда....[...] (ДС:241)

Форма афиши, которая предполагает перечисление всех участников, дает возможность Ильфу и Петрову сместить акценты и поместить "текст Гоголя" в один ряд со стихами, литмонтажом, автором спектакля и т.д., чуждыми пьесе Гоголя.[1] В перечислении разных несовместимых объектов заключен источник комического.

Один из видов афористической пародии, о котором необходимо упомянуть, — это названия. Название подходит под нашу категорию только в том случае, когда оно достаточно насыщенно, чтобы воспроизвести стиль. Словесное оформление названий все-таки нужно рассматривать в связи с представлением о предмете, который оно называет. В *Двенадцати стульях* есть вегетарианская столовая "Не укради!" а в *Золотом телёнке* — столовая "Бывший друг желудка". В

первом случае комично сочетание библейской заповеди с названием вегетарианской столовой. Во втором случае пародируется штамп со словом "друг" (выражение "друг детей" встречается несколько раз в романах Ильфа и Петрова). В штамп вставляется слово "желудок", контрастирующее по стилю с этим штампом. Слово "бывший" добавляется уже как острота.

Итак афористическая пародия, над которой так тщательно работали Ильф и Петров, является важным способом введения чужого языка и характерной чертой разноречия романов. Несмотря на кажущуюся мелочность, незначительность, афористическая пародия является важнейшим элементом поэтики Ильфа и Петрова.

Третий вид цитатной пародии — это собственно цитаты, то есть реальные отрывки из текстов песен и стихов, которые Ильф и Петров иногда цитируют. Этот вид не играет такой важной роли, как анализируемые выше два вида. Но всё-таки он заслуживает упоминания, потому что это иной вид "чужого слова". В этом случае мы не можем говорить о пародии как таковой, но Ильф и Петров почти всегда включают реальные тексты таким образом, что их цитирование по функции совпадает с пародией и часто трудно отличить, что спародировали авторы, а что просто процитировали.

Цитаты песен чаще всего включены в описание старой культуры или, ещё чаще, нужны для описания нэповской культуры. Песня "Ходите, вы всюду бродите", характеризующая нэповскую культуру, цитируется при

изображении морального падения Воробьянинова. Здесь песня включается как один из чужих голосов для осмеяния старого шика, с которым гулял Воробьянинов. Песню поёт то сам куплетист, то Воробьянинов подпевает ему, то "немузыкально" кричит.

Вводя старую песню "Под знойным небом Аргентины", авторы иронизируют над мечтой Остапа о Рио-де Жанейро. Когда мечта Остапа была близка к осуществлению, Ильф и Петров цитируют старое аргентинское танго двадцатилетней давности. Танго у Ильфа и Петрова поют то самовар, то пишущая машинка с турецким акцентом, то компостер. (ЗТ:519)

Песни иногда становятся источником острот Остапа, он их цитирует, но использует часто не в том контексте, для которого они были предназначены, например,: "Враг бежит, бежит, бежит" после столкновения с отцом Фёдором и бегством последнего.

По роману разбросаны и другие цитаты из песен, которые поют герои и которые характеризуют сиюминутную культуру двадцатых годов. Остап поёт песню модного танца "Шимми": "раньше это делали верблюды". "Суровые участники" заседания на пароходе "Скрябин" поют "Пароход по Волге плавал" "чернозёмный Баттистини" поет по громкоговорителю частушки: "На стене клопы сидели".

Итак, мы продемонстрировали три типа чужой речи в прозе Ильфа и Петрова, три типа цитатной пародии. Цитирование с целью пародии является самым ярким способом введения чужой речи в романы Ильфа и

Петрова. Этот анализ дал нам также возможность выяснить, из каких именно сфер языка черпают Ильф и Петров свое разноречие. Как мы показали, это язык газеты, мелкой литературы, массовой культуры — песен, анекдотов. Это также канцелярский язык, язык лозунгов и плакатов и рекламы. Пародия показывает стремление Ильфа и Петрова вывести язык из сферы традиционного литературного языка и охватить как можно большее количество письменных пластов языка.

Переход от цитатной пародии к скрытой

Авторы дали нам множество примеров, в которых осуществлен переход от прямой пародизации и цитирования в речь автора и речь персонажей. Наблюдения над этим процессом помогут нам в дальнейшем выяснить, из чего состоит собственно авторская речь и речь персонажей. Мы считаем, что авторская речь в большинстве случаев также построена, как скрытая пародизация разных сфер языка.

Одно из таких обнажений приёма, при помощи которого осуществлён переход от прямого цитирования к скрытой пародизации, показали нам авторы при описании волжских городов Васюки и Чебоксары в романе *Двенадцать стульев*.

Чтобы ввести язык "Путеводителя по Волге издания двадцать шестого года" Ильф и Петров дают сюжетную мотивировку: "Остапу пришлось позаимствовать её (книгу-путеводитель — Б.Б.) у мосье Симбиевича в каюте".

Статья о Васюках из путеводителя оказалась находкой для описания провинциального города, и как таковая она комментируется Остапом, который по статье сразу определяет масштабы города:

> В городе 8000 тысяч жителей, государственная картонная фабрика с 320 рабочими, маленький чугунно-литейный, пивоваренный и кожевенный заводы. 43 учебных заведения, кроме общеобразовательных, лесной техникум. (ЗТ:264)

Цитируемый отрывок также контрастирует и с устной речью Остапа о перспективах Васюков, когда там совершится международный шахматный конгресс. Здесь функция описания из путеводителя напоминает такую же, как в описании журналистами строительства трамвайной железной дороги. Перед нами характерная замена своего голоса чужим.

Однако в следующем описании, описании города Чебоксары, которое опять цитируется из путеводителя, языковая структура путеводителя, его штамп остраняются авторами. Они относятся к штампу как к живой речи и результат — проникновение пародической письменной речи в ткань повествования авторов.

> "Основанный в 1555 году город сохранил несколько весьма интересных церквей.[...] На чебоксарской пристани и на базаре можно видеть чувашей и черемис, выделяющихся своим внешним видом...."
>
> Но, ещё прежде чем друзья приблизились к пристани, где можно было видеть чувашей и черемис, их внимание было привлечено предметом. (ДС:279)

Подчёркнутые строки в авторском повествовании являются типичным случаем гибридизации языка и игры языками, о которых говорит Бахтин. Здесь ещё не нарушена связь между цитатой (из путеводителя) и

авторским текстом. Эта связь, которая тоже должна ощущаться читателем, вызывает комический эффект. Остап цитирует отрывки из путеводутеля, а потом остраняет их, вставляя в свою речь. Он даже даёт нам примеры сопоставления цитируемого текста со своим:

> Обращаем внимание на очень красиво расположенный г. Чебоксары...
> — Киса, он, в самом деле, красиво расположен?
> "В настоящее время в Чебоксарах 7702 жителя."
> — Киса! Давайте бросим погоню за бриллиантами и увеличим население Чебоксар до семи тысяч семисот четырёх человек. А?[...] (ДС:282)

Такой же штамп используется в описании Рио-де Жанейро, и осуществляется трансформация этого штампа в речи Бендера:

> Остап бросил на стол лист, вырванный из книги.
> — Это вырезка из "Малой советской энциклопедии". Вот тут что написано про Рио-де-Жанейро: "1360 жителей... значительное число мулатов... у обширной бухты Атлантического океана... Вот, вот! Главные улицы города по богатству магазинов и великолепию зданий не уступают первым городам мира. Представляете себе, Шура? Не уступают! Мулаты, бухта, экспорт кофе, так сказать, кофейный демпинг, чарльстон под названием "У моей девочки есть одна маленькая штучка" и о чем говорить! Вы сами видите, что происходит, полтора миллиона человек, и все поголовно в белых штанах. (ЗТ:347)

Подчеркнутые слова перешли из статьи энциклопедии в речь Бендера.

Несколько более сложно, однако по такому же принципу организован следующий текст:

> Муж, её милый муж, в жёлтых ботинках, лежал на далёкой московской земле, а огнедышащая извозчичья лошадь била копытом по его голубой гарусной груди. (ДС:220)

Источники или второй план этого пародийного описания мы опять находим в цитируемых текстах. Это объявление, данное в газету Грицацуевой, и информация, опубликованная о Бендере в газете "Станок". Приведем эти два текста.

> Ушел из дому т. Бендер, лет 25-30. Одет в зеленый костюм, жёлтые ботинки и голубой жилет.[...] (Подчеркнуто мной — ББ) (ДС:151)
>
> Попал под лошадь.
> Вчера на площади Свердлова попал под лошадь извочика N. 8974 гр. О. Бендер. Пострадавший отделался легким испугом. (ДС:195)

Эти два текста, которые выдержаны в одном стиле и являются штампом, трансформируются в авторский текст в сочетании с романтизированным стилем языка юмористического персонажа Грицацуевой. Но в тексте нет кавычек и несобственная прямая речь (это то что Бахтин назвал "речи и зоны героев"), вобравшая в себя романтизированные штампы: милый муж, на далёкой земле, огнедышащая лошадь, сочетается с газетными штампами, источник которых нам представлен авторами, — и это образует авторскую речь.

Ещё большую роль в переходе из цитатной пародии в авторское повествование и речь персонажей играет афористическая пародия.

Самый простой способ — это развертывание лозунга, плаката в живую речь и превращение его в реальное действие. В первой главе ***Двенадцати стульев*** после цитирования лозунга "Сделал свое дело и уходи" в канцелярии Воробьянинова, Ильф и Петров пишут: "Хотя дела своего мужчина в пиджаке ещё не начинал, но уйти ему уже хотелось"

(ДС:21). Здесь переход осуществляется через изменение совершенного вида в словах "сделал", "не начинал", и это придает дополнительный комический эффект.

На похожих противопоставлениях построен и следующий абзац:

"Пища — источник здоровья"
"Одно яйцо содержит столько же жиров,
сколько 1/2 фунта мяса"
"Тщательно пережевывая пищу,
Ты помогаешь обществу"
и
"Мясо вредно" (ДС:62)

После того, как авторы процитировали эти лозунги, они играют ими, включая их в свое повествование без кавычек:

> Все эти святые слова будили в старухах воспоминания об исчезнувших ещё до революции зубах, о яйцах, пропавших приблизительно в ту же пору, о мясе, уступающем в смысле жиров яйцам, а может быть и об обществе, которому они были лишены возможности помогать, тщательно пережевывая пищу. (ДС:62)

В *Золотом телёнке* авторы используют точно такой же приём когда в конце романа после перечисления ряда лозунгов в столовой, среди которых один "Не отвлекайтесь во время еды разговорами. Это помешает вам правильно выделять желудочный сок", Остап говорит: "Однако не буду отвлекать вас разговорами. Это помешает вам правильно выделять желудочный сок". Связь цитированных лозунгов с речью персонажа здесь очевидна.

Язык объявления с сокращенными словами использует Бендер в разговоре с Васисуалием Лоханкиным. Само объявление цитируется

несколько раньше, чем реплика Остапа и выглядит оно так: "сд. пр. ком. в. уд. в. н. м. од. ин. хол." Попадая в речь Остапа оно имеет дополнительный комический эффект. Остап спрашивает у Васисуалия Лоханкина: "Так это у вас сд. пр. ко. в. уд. в. н. м. од. ин. хол.? А она на самом деле 'пр.' и имеет 'в. уд.' "? (ЗТ:454).

Интересно проследить, как несколько лозунгов, удачно спародированных и найденных Ильфом и Петровым, переходят из уст в уста, то есть освещаются под разными пародическими углами, и входя в разные языки, имеют разную стилевую и комическую функцию.

Во время автопробега речь безбородого начальника, который встречал машину Остапа, состояла из четырёх таких лозунгов:

> Все в Автодор.[...] Наладим серийное производство советских автомашин. Железный конь идёт на смену крестьянской лошадке. [...] Автомобиль не роскошь, а срество передвижения. (ЗТ:378)

Набор подобных лозунгов, не связанных между собой, в речи начальника играют другую роль, чем отдельно цитированные лозунги в авторском описании. Собранные вместе, они утрируют штампованность речи начальника, где "лозунговость" воспринимается на грани абсурда, и являют собой переход пародийной письменной речи в устную речь. Далее из этих же лозунгов состоит речь Остапа в городе Удоеве. Функция их здесь также иная, так как Остап осознает пародийность своей речи. Эти лозунги выступают и отдельно в других текстах. "Железный конь", например, появляется уже не в качестве машины, а в качестве "поезда, взметающего скоки истории", когда попадает в торжественный

журналистский комплект Остапа. Это доказывает, что несмотря на разницу различных языковых пластов и их особенности, различные языковые штампы кочуют из одного пласта лексики в другой.

Лозунг "Ударим автопробегом по бездорожью и разгильдяйству" также кочует из одного "языка" в другой. Он украшает машину Козлевича. Далее сами авторы используют его без прямой речи, развёртывая и отстраняя штамп по примеру выше приведённых случаев:

> Как только машина тронулась, плакат выгнулся под напором ветра и приобрёл на столько лихой вид, что не могло быть больше сомнений в необходимости грохнуть автопробегом по бездорожью, разгильдяйству, а заодно, даже и по бюрократизму. (ЗТ:383)

Для усиления отстранения здесь используется разговорное "грохнем" вместо "ударим" из лозунга, а также добавлены, "может быть" "заодно даже" для разрушения штампа.

Переход из цитатной пародии в авторский стиль нам важен потому, что дает возможность понять, из чего состоит авторская речь в тех случаях, когда источник пародии не указан. Теперь посмотрим, как строится авторский текст, в котором нет цитируемой пародии, данной через кавычки, а также нет связи с другими цитируемыми источниками, находящимися в тексте романов.

Для примера возьмем одно из "чистых" описаний. Мы выбрали часть истории Козлевича. Это рассказ о Козлевиче до описываемых в романе событий, до его непосредственного включения в сюжет: встречи с

Остапом. Такое описание удобно для нашего анализа, так как в нём нет диалогов, нет событий непосредственно связанных с сюжетом, то есть это описательная часть в её чистом виде. (Два обзаца мы пропустили, а оставшиеся разделили на семь абзацев и обозначили для удобства цифрами.)

> 1. За год до того как Паниковский нарушил конвенцию, проникнув в чужой эксплуатационный участок, в городе Арбатове появился первый автомобиль. Основоположником автомобильного дела был шофёр по фамилии Козлевич.
>
> 2. К рулевому колесу его привело решение начать новую жизнь. Старая жизнь Адама Козлевича была греховна. Он беспрестанно нарушал уголовный кодекс РСФСР, а именно статью 162-ю, трактующую вопросы тайного похищения чужого имущества (кража).
>
> 3. Статья эта имеет много пунктов, но грешному Адаму был чужд пункт "а" (кража, совершенная без применения каких-либо технических средств). Это было для него слишком примитивно. Пункт "д" карающий лишением свободы до пяти лет, ему тоже не подходил. Он не любил долго сидеть в тюрьме. И так как с детства его влекло к технике, то он всей душою отдался пункту "в" (тайное похищение чужого имущества, совершенное с применением технических средств или неоднократно, или по предварительному сговору с другими лицами, на вокзалах, пристанях, пароходах, вагонах и в гостиницах).
>
> 4. Но Козлевичу не везло. Его ловили и тогда, когда он применял излюбленные им технические средства, и тогда, когда он обходился без них. Его ловили на вокзалах, пристанях, на пароходах, и в гостиницах. В вагонах его тоже ловили. Его ловили даже тогда, когда он в полном отчаянии начинал хватать чужую собственность по предварительному сговору с другими лицами.
>
> 5. Просидев в общей сложности года три, Адам Козлевич пришел к той мысли, что гораздо удобнее заниматься открытым накоплением своей собственности, чем тайным похищением чужой. Эта

мысль внесла успокоение в его мятежную душу. Он стал примерным заключенным, писал разоблачительные стихи в тюремной газете "Солнце всходит и заходит" и усердно работал в механической мастерской исправдома. Пенитенциарная система оказала на него благотворное влияние. Козлевич, Адам Казимирович, сорока шести лет, происходящий из крестьян б. Ченстоховского уезда, холостой, неоднакратно судившийся, вышел из тюрьмы честным человеком.
[...]
6. Арбатов, лишенный автомобильного транспорта, понравился шоферу, и он решил остаться в нём навсегда. Адаму Казимировичу представилось, как трудолюбиво, весело и, главное, честно он будет работать на ниве автопроката. Представлялось ему, как ранним арктическим утром дежурит он у вокзала в ожидании московского поезда. Завернувшись в рыжую коровью доху и подняв на лоб авиаторские консервы, он дружелюбно угощает носильщиков папиросами. Где-то сзади жмутся обмерзшие извозчики. Они плачут от холода и трясут толстыми синими юбками. Но вот слышится тревожный звон станционного колокола. Это повестка. Пришел поезд. Пассажиры выходят на вокзальную площадь и с довольными гримасами останавливаются перед машиной. Они не ждали, что в арбатовское захолустье уже проникла идея автопроката. Трубя в рожок, Козлевич мчит пассажиров в Дом крестьянина.

7. Работа есть на весь день, все рады воспользоваться услугами механического экипажа. Козлевич и его верный "лорен-дитрих" непременные участники всех городских свадеб, экскурсий и торжеств. Но больше всего работы летом. По воскресеньям на машине Козлевича выезжают за город целые семьи. Раздается бессмысленный смех детей, ветер дергает шарфы и ленты, женщины весело лопочут, отцы семейств с уважением смотрят на кожаную спину шофёра. [...]. (ЗТ:351-53)

Первый абзац вводит нас в разноречие и разные сферы языка. Описание какого-либо события дается через язык, не соответствующий масштабу этого события: "нарушил конвенцию" (нарушил международный

договор по специальному вопросу) используется как средство описания нарушения правил жуликов. (В предыдущей главе "Тридцать сыновей лейтенанта Шмидта" такое употребление развертывается с использованием подобного стиля. "Проникнув в чужой эксплуатационный участок" также относится к предыдущей истории, хотя это уже не дипломатический язык, а производственный с элементами понятия юриспруденции.)

Первая часть предложения связывает нас с предыдущей главой, вторая начинает историю Козлевича. Главное в первом абзаце — расстановка акцентов. Сменой акцентов достигается ироничность стиля. Важность происходящего подчеркивается введением языка учебника по истории: "в городе появился первый автомобиль", "основоположником автомобильного дела был" и т.д. Таким образом начинается биография "неисторической фигуры" Козлевича. Важностью, связанной с историческими событыми, мотивируется привлечение языковых клише из "биографии великих людей". Дальнейшие абзацы 2., 3., 5. — это искусное сочетание штампов из биографии великих людей с цитированием (без кавычек, без специальной мотивировки), юридических законов. (Уголовный кодекс РСФСР)

В язык уголовного кодекса вводит нас фраза "он беспрестанно нарушал уголовный кодекс РСФСР". Фраза эта является зоной речи Остапа, который тут ещё не появляется, но это он на протяжении всего романа *Золотой телёнок* говорит: "Я чту Уголовный кодекс". Эта фраза расшифровывается в буквальном смысле, то есть уточняются законы и цитируются по пунктам. Далее весь юмор абзацев 2., 3., 5., посторен на

использовании этого языка и столкновении с языком биографии великих людей, а именно её части "юность". Поэтому и получаются такие комбинации, типичные примеры гибридизации языка, как: "*был чужд* пункт а", "*всей душой отдался* пункту в, трактующему..." [...], "*беспрестанно* нарушал Уголовный кодекс". Слова курсивом в данных примерах имеют свой источник в "юности великих людей".

Четвертый абзац продолжает развёртывать и остранять штамп из судебной литературы, обнаруживая в нем большие комические возможности. Штамп остраняется, "оживляется" переводом языка штампа в действие (случай, уже описанный нами, когда мы представляли оживление лозунгов), а также смешением слов штампа с нейтральными и просторечными словами и выражениями: "ловили", "ловили даже тогда", "хватать руками". Пародирование здесь осуществляется путем игры языками, создавая такие шедевры гибридизации языка как: "*хватать руками* чужую собственность по предварительному сговору с другими лицами."

В пятом абзаце наряду с дальнейшим развертыванием штампа опять вводится язык из беллетризированной и романтизированной биографии "великих людей", например: "эта мысль внесла успокоение в его мятежную душу".

Итог биографии Козлевича в абзаце 5 (начинаясь со слов "Козлевич Адам Казимирович") подводится цитированием (опять же без кавычек и ссылок) паспортной анкеты. Тут такое описание мотивируется

тем, что именно так анкета цитируется в судебных протоколах. Оно имеет то преимущество, что оно очень кратко и дает в нескольких словах всю жизнь, то есть подводит итог. Далее в этом описании настоящее выводится из прошлого нейтральной фразой "вышел из тюрьмы честным человеком".

В следующих абзацах 6, 7 Ильф и Петров описывают мечты Козлевича о дальнейшей жизни, которые расходятся с реальной действительностью. После двух первых предложений абзаца 6, где есть "представлялось ему" условное значение пропадает и описание даётся в настоящем времени, как будто все это происходит на самом деле. Ирония заменяет "условное наклонение" и указывает на то, что это только представлялось Козлевичу.

Здесь взята точка зрения Козлевича и его представления, то есть можно было бы говорить о зоне речи Козлевича или даже о несобственной прямой речи. Однако Козлевич в романе подчеркнуто не многословен, и его мечты не могли бы воплотиться в такую языковую форму. Поэтому авторы прибегают к чужому письменному тексту, в данном случае, видимо, пародируют газетный "положительный очерк" типа очерка о герое труда. Если в шестом абзаце это не так заметно и газетный стиль очерка перебивается такими авторскими словами, которые снижают стиль, как: "авиаторские консервы" "недовольные гримасы" "арбатовское захолустье" то седьмой абзац полностью построен на языке такого очерка: "работа есть работа..." "но больше всего работы". Ясно, что "жизнеутверждающий" стиль взят Ильфом и Петровым из газет, язык

которых они пародируют. (Впрочем, и тут есть несколько слов, нарушающих положительный стиль, например, "бессмысленный".)

Итак, при детальном анализе мы обнаруживаем, что пародирование и использование разных сфер языков является важным принципом языковой структуры романов. Пародийное использование разных письменных сфер языка просвечивается в авторской речи. Причем, в тех случаях, где источники пародии труднее отгадать, принципы введения пародии часто близки тем, где такое введение очевидно и мотивируется. Сами источники в таких случаях теряют направленность на носителя пародируемого языка. Но остается игра языками, использование языковых штампов, описание одного через другое (имеется в виду несоответствие стиля содержанию), развёртывание и остранение языковых штампов. Все это придает стилю Ильфа и Петрова его оригинальность и комичность.

Глава четвёртая.

Сюжетное построение романов Ильфа и Петрова

в свете комического.

Сюжет. Общие замечания.

Современное определение сюжета дал Ю. Лотман, базируясь на теории сюжета А. Веселовского, В. Шкловского и В. Проппа. В общем виде понятие сюжета сводится к следующему. Существуют две структуры: сюжетная и бессюжетная. Бессюжетная структура отображает некоторую картину мира, некоторый порядок вещей, например: мир делится на живых и мёртвых и разделён непреодолимой чертой на две части. Нельзя оставшись живым, прийти к мёртвым или будучи мертвецом, посетить живых.

Сюжетный текст строится на основе бессюжетного, как его отрицание и вводит персонажа, который нарушает порядок вещей и нарушает границу. (Например, переходит из царства живых в царство мёртвых). Таким образом, "Движение сюжета, событие — это пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура". Сюжет — революционный элемент по отношению к картине мира (Лотман 1970:277-79).

В традиционном авантюрном романе и в его разновидности плутовском романе герой преодолевает границу, отделяющую мир бедных от мира богатых. Говоря о романах Ильи Ильфа и Евгения Петрова *Двенадцать стульев* и *Золотой телёнок*, мы подразумеваем, что картина мира в этом случае предполагает деление на два мира: мир прошлого и мир настоящего. На уровне сюжета романа *Двенадцать стульев* это выражается в том, что герои ищут то, что из-за принадлежности к миру

прошлого им по праву не принадлежит: деньги и драгоценности (на них построен клуб в романе *Двенадцать стульев*), счастье (оно для нового класса) и даже стулья уже не принадлежат их бывшему владельцу Воробьянинову. В связи с конкретной ситуацией двадцатых годов это также можно объяснить новым подходом к собственности. Собственность Воробьянинова, представителя старого мира, стала принадлежать обществу и поэтому могла появиться везде: как у различных представителей этого общества, так и в различных его учреждениях.

Новый подход к собственности сделал возможным авантюрный поиск цели. И стулья и бриллианты принадлежали Воробьянинову по строгому закону. Но новое отношение к собственности не только отбирает у него право на собственность и тем самым мотивирует тайну (бриллианты запрятаны в стулья тайно), но и делает весь поиск стульев чем-то нелегальным, тайным и потому ещё более авантюрным. Ни Остап, ни Воробьянинов нигде не могут сказать правды об истинной цели своего пребывания или своего путешествия и почти всегда должны прибегать ко лжи. Михаил Геллер в своём исследовании о Платонове заметил, что это одна из самых характерных черт сюжетов двадцатых годов, как комических, так и трагических. Это явление он объясняет исторически:

> Один из самых популярных сюжетов советской литературы двадцатых годов — тема "ненастоящих людей", сочинённых биографий. Революция перемешала социальные слои дореволюционного общества и установила новую иерархию, ещё более жесткую, чем старая.[...] В советской республике, где введена была снова иерархия, [...], невозможно стало уйти из своего класса.[...] Персонажи, попавшие "не туда", выдающие себя не за тех, заполняют страницы рассказов Зощенко, Булгаков пишет

> "Похождения Чичикова", Н. Эрдман комедию "Мандат", Ильф и Петров — роман *Двенадцать стульев.* (Геллер 1982:116)

В *Золотом телёнке* Остап и другие жулики ищут деньги, то есть, также как в традиционном плутовском романе стремятся попасть из "мира бедных" в "мир богатых". Но в новой системе ценностей деньги не играют своей традиционной роли и не делают человека счастливым. Поэтому поиски и достижение богатства не совпадают с поисками и достижением счастья. Само богатство тоже может быть только тайным, незаконным, обманным из-за изменения функции богатства в системе ценностей нового общества. Отсюда такое внимание в *Золотом телёнке* ко всякого рода второй тайной жизни: например, тайная жизнь Корейко, тайная жизнь "Геркулеса" и т.д.

На уровне более мелких сюжетных событий в обоих романах Ильфа и Петрова такой подход выражается в том, что главному герою Остапу всё время приходится выдавать себя за другого, играть в чужую игру, что даёт большой материал для комедии ситуации, ошибок, разоблачений, преследований и т.д.

Рассмотрим более детально сюжеты романов *Двенадцать стульев* и *Золотой телёнок* с точки зрения комических возможностей, заключённых в них. Перед нами два плутовских сюжета с особым отношением к картине мира, которое мы всё время будем иметь в виду.

Для удобства анализа мы будет пользоваться некоторой формальной терминологией В. Шкловского. Шкловский считает, что

композиция авантюрного романа — это серия новелл (Шкловский называет их мотивами), где есть связывающая нить: одна обрамляющая новелла.

Обрамляющей новеллой очень часто, например, становится новелла тайн. Весь роман — это задержание, замедление разгадки тайны. Тайна разворачивается в ряд других тайн или препятствий к её разгадке. Задержание и замедление обрамляющей новеллы разворачивается в цепь отдельных новелл или сюжетов (Шкловский 1929:50-55). Другой характерный вид соединения серии новелл и эпизодов в единый сюжет — это дорога, путешествие.

Обрамляющая новелла Двенадцати стульев

Обрамляющую новеллу всего романа можно пересказать в несколько строк. Умирающая старуха сообщает своему зятю, что в одном из фамильных двенадцати стульев запрятаны драгоценности, герои ищут стулья, стулья разъезжаются. Драгоценности оказываются в последнем стуле, но до них герои так и не добрались.

Остановимся несколько на самом выборе подобного сюжета и комических возможностях, заключённых в нём. Тот факт, что цель героев романа заключена не в одном предмете, а в двенадцати одинаковых предметах даёт возможность не только двенадцати различным отгадкам, то есть двенадцати различным сюжетам, но и позволяет дать поиску каждого стула своё сюжетное развитие. При этом каждый стул в отдельно взятом сюжете эпизода является целью, то есть каждый такой сюжет играет на наших ожиданиях, связанных с приближением к цели и

отдаленностью от неё. С другой стороны каждое достижение цели (то есть приобретение стула) приближает нас к общей цели: желанному стулу, в котором, по идее, должны находиться бриллианты.

В действительности, Ильф и Петров ещё больше усложняют эту структуру, они играют с разным количеством стульев и отделяют стулья постепенно. Характерно, что отец Фёдор, которого авторы тоже отправляют в путь за стульями, только по ложному следу, ищет комплект стульев. Его стулья отдельно не разъезжаются, а весь комплект перемещается из города в город. У авторов нет возможности разворачивать такую же сложную комбинацию со второстепенным героем.

Итак, на этом уровне перед нами герои в поиске общей цели, которая разбросана на множество разных мелких целей. Каждая такая цель представляет собой отдельный сюжет, который влияет на развитие общего сюжета и на общую цель.

Такого типа сюжет обрамляющей новеллы имеет свои параллели в других произведениях. Первые критики замечали сходство с романом Двенадцать щёток Л. Лунца и с рассказами Конан-Дойля, а также с сюжетом фильма "Кукла с миллионами", который вышел на экраны в 1928 году. У Конан-Дойля построены так две новеллы: новелла о драгоценностях, спрятанных в рождественском гусе и новелла о драгоценностях, спрятанных в голове Наполеона (Шкловский 1934:3).

Роман *Двенадцать щёток* Л. Лунца напечатан никогда не был и не известно, сохранился ли он, но на него ссылаются советские критики. В

книге *Гамбургский счёт* в воспоминаниях о Л. Лунце Шкловский упоминает, по всей вероятности, именно этот роман, хоть и не даёт его названия. Он пишет:

> А Лунц писал весёлый роман в письмах о том, как едут почтенные люди через границу и везут с собой деньги в платяной щётке. Щётку крадут. Тогда начинается бешеная скупка всех щёток на границе. Роман кончается письменным заказом одного лавочника: Ещё два вагона платяных щёток прежнего образца. (Шкловский 1928:86)

"Кукла с миллионами" — фильм, вышедший на экраны в том же самом году, что и книга Ильфа и Петрова. Сценарий фильма написан Олегом Леонидовым, и сюжет его таков: В Париже умирающая старуха-миллионерша завещает три миллиона двоюродной внучке, русской девушке, которую мать обронила на московском вокзале. Завещание зашито в кукле. Два французских племянника приезжают в Москву с целью жениться на девушке и найти документы в кукле: так они ищут по Москве и девушку и нужную им куклу.[9]

Во всех выше перечисленных сюжетах цель очень конкретна: кукла, щётка, гусь, скульптура Наполеона и т.д. Такая же цель в *Двенадцати стульях*, которая тоже воплощена в вещи. Как во всякой авантюре или сказке герой отправляется в поиск за богатством, в котором воплощено счастье. Но богатство имеет конкретное воплощение: бриллианты в стульях. При помощи метонимии, которая лежит в основе сюжета обрамляющей новеллы, цель превращается из бриллиантов в сами стулья.

Такая предметность характерна для поэтики двадцатых годов и для юмора вообще. Отношение к вещи и способ её описания становится характерной чертой комического этого периода и характерной чертой творчества Ильфа и Петрова. В раздел о сюжете в нашу задачу не входит описание отношения Ильфа и Петрова к вещи и их "умение" видеть вещи. Но отметим, что этот факт в данном случае приземлил цель, и это отразилось на самом сюжете и определил его пародийность уже на этом уровне.

Итак, если учесть, что сюжет авантюры — это поиски (дорога, приключение, плутовство, расследование, и т.д.) цели (клада, преступника, жар-птицы, живой воды), то отметим в нашем случае конкретность и предметность цели в *Двенадцати стульях* и возможности комического, заключённые в сниженности цели.

Обрамляющая новелла романа Золотой телёнок.

Обрамляющая новелла *Золотого телёнка* похожа на обрамляющую новеллу *Двенадцати стульев*. Однако есть существенная разница, которая обуславливает особенности построения *Золотого телёнка* по сравнению с *Двенадцатью стульями*. В *Золотом телёнке* мы имеем дело с более абстрактной целью, которая не выражена в предмете. Цель — человек, а не предмет и цель одна, а не двенадцать. Здесь окончательная цель — добыть деньги, то есть, в конечном счёте, та же, что и в *Двенадцати стульях*. Но эти деньги находятся у одного человека. Поскольку общая цель теряет свою конкретность и вместо

стульев появляется человек, Ильф и Петров придумывают для своих авантюрных героев метод шантажа, благодаря которому они должны добыть деньги. Таким образом, кроме авантюрного плутовского сюжета в композицию входит и сюжет детективный: Остап Бендер для шантажа собирает "дело" на Корейко.

Остап Бендер, как детектив, расследует преступления Корейко, собирает материалы (ездит в Грузию), разговаривает со свидетелями-"геркулесовцами", то есть как и в детективном романе, герой-расследователь идёт по следу преступления. Парадокс заключается в комбинации авантюры и детектива. Остап является и авантюристом, то есть человеком вне закона и в то же самое время детективом, тем, кто расследует преступление.

Следующее отличие сюжета *Золотого телёнка* от сюжета *Двенадцати стульев* заключается в том, что в последнем достижение цели осуществлено в конце романа. Двенадцатый и последний стул найден, читатель узнает о судьбе бриллиантов, цель исчерпана, сюжет доведён до своего логического для авантюры конца; дальше продолжать не имеет смысла. В этом смысле вполне логически выглядит и смерть героя Остапа Бендера, хотя сами авторы отшучивались историей о жребии, решившем судьбу героя.

В *Золотом телёнке* конец обрамляющей новеллы не явился концом романа, и это отразилось на его построении. После приблизительно двух третьих романа цель была достигнута. Авантюрная обрамляющая новелла

в сочетании с детективной закончилась: "сбылись мечты идиота"- Остап Бендер получил своего "золотого телёнка", свои деньги. Потом идёт испытание самой цели, то есть, известные попытки Остапа Бендера применить свой миллион. Здесь авантюрная фабула ослаблена, в композицию вливается дидактическая струя, всё больший удельный вес в композиции приобретают отступления, фельетонные зарисовки, жанровые пародии, и т.д. В этой же части есть и элементы производственного сюжета, при чём пародийная, комическая основа его ослабевает, и он выступает в своём естественном виде. Комедийная установка этой части заметно ослабевает. Продолжение авантюрного романа за пределами авантюрного сюжета отображало социальную задачу авторов. Авторы должны были доказать несостоятельность мечты Бендера и развенчать иллюзии счастья в деньгах в социалистическом обществе.

Дорога

Говоря об авантюрном сюжете, всегда встаёт вопрос о дороге, путешествии, так как дорога, путешествие — это несомненный атрибут авантюрного и плутовского жанра. В композиционном отношении дорога является одним из видов обрамления романа, соединением событий и эпизодов в один сюжет.

В дороге завязываются основные сюжетные узлы романов *Двенадцать стульев* и *Золотой телёнок.* Дорога играет важную сюжетную роль также потому, что в дороге пространство сталкивается со временем. Об этой особенности дороги писал М. Бахтин:

> Это (дорога — Б.Б.) точка завязывания и место совершения событий. Здесь время как бы вливается в пространство и течёт по нему (образуя дороги), отсюда и такая метафоризация пути дороги: "жизненный путь" "вступить на новую дорогу" "исторический путь" и проч. (М. Бахтин, 1975:392)

В таком значении дорога не просто связывает эпизоды в один роман, а роман при помощи дороги вбирает в себя, хоть и метафорически, всю жизнь человека, движение человека к жизненной цели и всю жизнь страны. Это придаёт цельность обеим романным структурам. Поэтому в обоих романах Ильфа и Петрова характерными являются разные прямые сравнения жизни и дороги. В таком смысле дорога имеет и комическую функцию, так как общее отношение к жизни человека у Ильфа и Петрова является ироническим.

В *Двенадцати стульях* Остап коментирует появление стула в реке таким образом:

> — Здорово, приятель! — крикнул Остап. Давненько не виделись! Знаете, Воробьянинов, этот стул напоминает мне нашу жизнь. Мы тоже плывём по течению. Нас топят, мы выплываем, хотя, кажется, никого этим не радуем. (ДС:280)

В романе *Двенадцать стульев* Ильф и Петров однажды сравнивают дорогу Остапа и дорогу советского человека, журналиста Персицкого. Замечания о дороге имеют здесь двоякий смысл: и как средство для конкретного сравнения дорог обоих и как сравнение жизненных дорог: "Персицкий уехал в прекрасном автомобиле в обществе весёлых друзей, а великий комбинатор остался на пыльной дороге с дураком компаньоном" (ДС:208).

В *Золотом телёнке* есть похожее по функции, часто цитируемое советскими критиками сравнение ложного автопробега Остапа с настоящим автопробегом (явно не в пользу первого). Сравнение дороги с жизнью здесь тоже очевидно. Вот как в одной фразе "жизненная дорога" и конкретная дорога, по которой едет транспортное средство, пересекаются: "Настоящая жизнь пролетела мимо, радостно трубя и сверкая лаковыми крыльями". Подобное значение имеют сравнения достижения цели Остапа, золотого телёнка, с концом путешествия Амундсена, а также иронические рассуждения Остапа о трёх богатырях и трёх дорогах, лежащих перед ними.

Отношение к дороге как к жизненному пути человека или историческому пути страны мотивирует некоторые отступления Ильфа и Петрова от сюжета. Движение по дороге вызывает у авторов разного рода ассоциации, связанные с движением времени. В таком случае композиционная роль таких отступлений похожа на функцию знаменитого отступления Гоголя о птице-тройке.

Когда описывается движение поезда, в котором находится отец Фёдор, Ильфом и Петровым даётся отступление о "полосе отчуждения" и "музе дальних странствий", которая манит человека.

В романе также есть описание московских вокзалов, которые являются воротами города. Вокзал — удобное место для всякого рода обобщений, так как является точкой пересечения дорог. Таким образом Ильф и Петров как бы описывают здесь всю страну в лице её

представителей из разных городов.

В *Золотом телёнке* с дорогой связано знаменитое юмористическое описание автомобилистов и пешеходов в начале романа, а также отступление о дороге в главе "Антилопа — Гну" (ЗТ:386). В последнем, кстати, обнажается приём — соединение в дороге пространства и времени: "между древним Удоевым, основанным в 794 году, и Черноморском, основанным в 1794 году, лежали тысяча лет и тысяча километров грунтовой и шоссейной дороги" (ЗТ:386).

Романы *Двенадцать стульев* и *Золотой телёнок* делятся на три части. Действие первой части в обоих романах начинается не там, где происходит основное действие, а в маленьком вымышленном городке: в *Двенадцати стульях* в городе Н., в *Золотом телёнке* — в городе Арбатове. В обоих романах действие второй части развивается в одном большом городе и на одном месте: в *Двенадцати стульях* — в Москве, в *Золотом телёнке* — в Черноморске, в котором легко угадывается Одесса. Москва в романе *Двенадцать стульев* и Черноморск в романе *Золотой телёнок* становятся центрами романного мира: в этих местах завершается круг дороги. В *Двенадцати стульях* Остап Бендер и Воробьянинов возвращаются в Москву, в Москве же был последний стул и там был построен клуб на бриллианты, найденные в этом стуле. В Черноморск возвращается Остап Бендер после странствий в конце *Золотого телёнка*. А весь путь Остапа Бендера обрывается у румынской границы, то есть недалеко от Одессы — Черноморска. (Сама Одесса граничит с Румынией по морю, но авторам пришлось отвезти своего героя

немного дальше из Одессы на сухопутную границу.)

Итак, в первой части романа представлен путь из уездного провинциального города в центр мира: из города Н. в Москву, из города Арбатова в Черноморск. В *Двенадцати стульях* на этом пути возникает ещё один провинциальный город: Старгород, который становится ещё более важным, чем город Н. Город Старгород это исходная точка дороги Остапа Бендера. Таким образом в первой части у нас есть отдельно дороги отца Фёдора и Воробьянинова из города Н. в Старгород. Потом действие разворачивается в Старгороде, и к концу первой части Остап Бендер и Воробьянинов уже в Москве. В *Золотом телёнке* путь из Арбатова в Черноморск Остап и его спутники проделывают на машине Козлевича впереди автопробега: действие разворачивается как в самой машине, так и на остановках по пути.

В центральной второй части и в одном и в другом романах, действие происходит на одном месте, но ощущение дороги и постоянного движения есть и здесь. Это связано с авантюрной деятельностью плутовских персонажей: они находятся в постоянном поиске. Постоянное ощущение дороги придаёт и тот факт, что для главных персонажей Воробьянинова и Остапа Бендера в *Двенадцати стульях*, а также для Паниковского, Балаганова и Бендера в *Золотом телёнке* Москва и Черноморск являются не домом, а временным пристанищем. В *Двенадцати стульях* Воробьянинов и Остап Бендер живут в "общежитии имени Бертольда Шварца" а в *Золотом телёнке* в гостинице, на постоялом дворе (Паниковский, Балаганов), в квартире у Васисуалия Лоханкина

(Бендер). Надо также отметить, что у них у всех, кроме Воробьянинова, вообще нет дома, и они находятся постоянно в дороге. Таким образом, Москва и Черноморск, которые являются центром авторского мира в каждом романе и где происходит действие центральной второй части в какой-то мере являются большими остановками в дороге.

Действие третьей части каждого романа почти полностью приходится на дорогу (в *Золотом телёнке* уже в конце второй части героев выводят на дорогу). Четыре стула уезжают из Москвы на гастроли, миллионер скрылся и оказался на строительстве восточной магистрали. В *Двенадцати стульях* на третью часть приходится длинное путешествие с севера на юг: из Москвы через Волгу и дальше на Кавказ и Крым, а в *Золотом телёнке* с запада на восток: из Черноморска-Одессы на Восточную магистраль. Здесь интересно также разнообразие транспортных средств: в *Двенадцати стульях* герои передвигаются на пароходе, на лодке, на поезде, на автобусе, пешком; в *Золотом телёнке* на машине, пешком, на поезде, а обратно на верблюдах, а потом опять на поездах. Говоря о третьей части, самой насыщенной дорожными мотивами в каждом из романов нужно отметить следующие различия в изображении дороги: в *Двенадцати стульях* сильнее представлен мотив случайности в дороге. Из-за того что стулья разъезжаются, герои не знают заранее пути своего назначения и едут туда, куда их ведёт случай. В *Золотом телёнке* из-за разницы цели пункт назначения более чётко определён. Эту разницу мы будем иметь в виду, разбирая дальше функцию дороги в обоих романах.

Сюжетная функция дороги у Ильфа и Петрова также связана с тем, что Шкловский называет замедлением, задержанием сюжета (Шкловский 1928:50). Дорога является одним из признаков такого задержания. Задержание связано с поисками цели: цель всё время отдаляется, и это отражается в пространстве.

Шкловский сравнивает тип дороги в авантюрном романе с игрой "Гусёк": "бросаются кости, сообразно выпавшему числу очков занимается место на карте, при выбрасывании определённого номера можно быстро подняться вверх или опуститься. У Жюль Верна в "Завещании чудака" различные случайности героев мотивированы тем, что они должны ехать, куда показывают выброшенные кости." (Шкловский 1928:48).

Самый простой способ такого задержания сюжета-цель по каким-то причинам находится не в том месте, куда герой или герои за ней отправляются, и герой перемещается вслед за ней. В *Двенадцати стульях* такая схема представлена и в путешествиях Бендера и Воробьянинова и в путешествии отца Фёдора. Для последнего сна осуществляется параллельно поискам главных героев. География пути отца Фёдора по количеству пунктов, куда он попадает, такая же сложная как и дорога Остапа Бендера и Воробьянинова, однако разработана она очень просто. Простота такой схемы выражается в том, что Ильф и Петров для отца Фёдора придумывают одну и ту же мотивировку его перемещения: инженер, которого он ищет, уезжает из города всё время раньше, чем туда попадает отец Фёдор: так отец Фёдор едет из города Н. в город Старгород, потом в Ростов-на-Дону, потом в Баку, потом в

Батум, где наконец-то путём невероятных усилий получает комплект стульев мадам Петуховой. Его путь кончается на Кавказе, где он и встречает Остапа Бендера и Воробьянинова на перевале. Также как в случае с отцом Фёдором, их дорога характеризуется тем, что количество мест на карте их странствований увеличивается из-за того, что цель удаляется, хотя мотивировка дороги в каждом случае у них гораздо сложнее. Самым ярким примером может послужить аукцион, когда Остап Бендер и Воробьянинов не смогли купить стулья, а те были распроданы по одному. Некоторые владельцы тотчас же уехали из города вместе со своими стульями.

В *Золотом телёнке* такого рода замедление имеет место тогда, когда Корейко, уже готовый отдать Остапу свой миллион "на блюдечке с голубой каёмочкой" внезапно исчезает во время учений по гражданской обороне. Этот случай мотивировал самую длинную дорогу Остапа на Турксиб. Также как в случае с аукционом из *Двенадцати стульев*, цель отдалилась на самое большое расстояние тогда, когда, казалось, герой ближе всего к её осуществлению.

Следующим способом замедления сюжета является обход или задержка между двумя главными пунктами. Иными словами, если герои едут из пункта А в пункт Б, их дорога не будет кратчайшей: они или по неожиданным причинам застрянут в пути в пункте С., где развернётся новый сюжет, или поедут в обход.

Пример остановки в пути — путешествие по реке на корабле с театром "Колумб". Героев выгоняют из парохода в пути, они останавливаются по дороге в Васюках, в незапланированном ими пункте, и тут разворачивается целый отдельный сюжет (глава "Междупланетный шахматный конгресс").

В *Золотом телёнке* у нас есть автопробег, где герои останавливаются в каждом маленьком селе и там разыгрывается свой сюжет. Настоящий автопробег движется где-то сзади. Комическое возникает тут из-за разницы скорости движения. Остап Бендер впереди и едет на своей "Антилопе-Гну" медленно, в то время как современные быстроходные машины в головной колонне автопробега едут сзади.

Сущность обхода выразил сам Остап Бендер в *Золотом телёнке* в главе "Три дороги". Остап Бендер в речи, комически использующей два сказочных сюжета: "витязь на распутье" и "три богатыря" говорит о том, что выбирает из трёх дорог самую трудную, просёлочную:

> Я знаю, Козлевич двинулся бы по асфальту, шофёры любят хорошие дороги...[...] Нет, богатыри, нам не ехать по асфальтовой дороге. Теперь — шоссе. Козлевич конечно, от него тоже не отказался бы. Но поверьте Илье Муромцу — шоссе нам не годится. Пусть обвиняют нас в отсталости, но мы не поедем по этой дороге.[...] Остается проселок, граждане-богатыри! Вот он-древний сказочный путь, по которому двинется "Антилопа".[...] С точки зрения дорожной техники этот сказочный путь отвратителен. Но для нас другого пути нет. Адам! Мы едем! (З.Т.:558)

Итак, обход имеет сюжетную функцию, сюжет разворачивается путём обхода, замедления достижения цели и увеличением количества

маленьких сюжетов. С точки зрения "картины мира" это мотивировано тем, что сам путь жуликов Остапа Бендера и его друзей как нелегальный, воровской, предполагает путь в стороне от главных дорог и ведет на путь более затруднённый, обходной.

Интересно посмотреть на функции задержки дороги по отношению к конечной цели дороги. Для этого надо определить природу целей. В обоих романах конечная цель предполагает счастье. Один из выходов счастья — уход за границу. В *Двенадцати стульях* эта переспектива, как возможный выход для героев, проявляется не совсем чётко, хотя Воробьянинов мечтает "уехать за границу и купить новые носки", а мечта Бендера открыть игорный дом не осуществима в СССР. В *Золотом телёнке* цель Остапа — город Рио-де-Жанейро, и здесь мотив ухода очевиден. Но эта цель из-за её абстрактности и недостижимости не является географической целью дороги: наоборот, герои отправляются за богатством в глубь страны. Итак, географическая цель дороги (в *Двенадцати стульях* — место, где находится стул с бриллиантами, в *Золотом телёнке* — место, где находится Корейко) не совпадает с конечной целью-счастьем. Географическая цель дороги таким образом противопоставлена абстрактной цели.

Возьмём для начала, как пример, путь отца Фёдора. Дорога явилась причиной всех несчастий отца Фёдора: она выбила его из нормальной жизни, полностью разорила его, и в конце этой дороги он оказался по отношению к своей цели (свечной заводик в Самаре) на самой отдаленной точке. Голодный, несчастный и разоренный, он попадает

в сумасшедший дом.

Читатель заранее знает, что в стульях, которые ищет отец Фёдор, бриллиантов нет. Таким образом, юмор всего сюжета, связанного с отцом Фёдором, возникает на несоответствии цели средствам по её достижению. Средства по достижению выражаются в путешествии отца Фёдора. Постоянное оттягивание, задержка кажущейся цели отца Фёдора играют комическую роль.

Дорога отца Фёдора противопоставлена дороге Остапа Бендера в романе *Двенадцать стульев* как дорога ложного и настоящего героя-плута, но всё-таки цель пути героя-истинного плута оказалась недостижимой. Таким образом дорога отца Фёдора не только противопоставлена дороге Остапа Бендера, но и является утрированной схемой пути Остапа Бендера или её пародийной моделью.

В романе *Двенадцать стульев* Остап Бендер перед получением двенадцатого стула погибает от руки алчного напарника Воробьянинова. Но даже если считать смерть героя ошибкой авторов, то всё равно бриллиантов в стуле не оказалось.

В *Золотом телёнке* цель Остапа оказалась достигнутой. Но это оказалось не концом пути. Ильф и Петров не считали добычу "золотого телёнка" достижением окончательной цели-счастья, и это выразилось в том, что путешествие Остапа Бендера продолжается. После достижения цели скорость Остапа становится медленнее (например он едет три недели на верблюдах), географическая цель, то есть пункт назначения,

становится всё менее и менее важным, а иногда его нет совсем (например, он пользуется поездами как гостиницей). Дорога (также как и роман), кончается у румынской границы: Остап, избитый и ограбленный, поворачивает назад к стране, с которой он так высокомерно прощался. Итак в *Золотом телёнке* и в *Двенадцати стульях* конец дороги ещё дальше от цели, чем её начало.

Следующая особенность дороги связана с её географическими границами. Эту особенность мы будем называть ограниченностью дороги. В романах *Двенадцать стульев* и *Золотой телёнок* также как в традиционном авантюрном романе дорога не знает никаких границ или герои преодолевают эти границы. Остап Бендер легко передвигается по всей стране, с севера на юг, с юга на север и т.д. Есть однако две границы, которые никогда не пересекаются: государственная граница СССР и граница, отделяющая реальность от нереального.

Граница СССР остаётся всё время незыблемой: мечта Остапа о Рио-де-Жанейро остаётся только мечтой, Воробьянинов из *Двенадцати стульев* никогда не был в эмиграции, хоть все в Старгороде, включая дворника, считают, что он приехал из Парижа. В романах есть много иностранцев и иностранного, особенно в *Золотом телёнке*: два американца, ищущих рецепт самогона, инженер-немец, работающий у Полыхаева, иностранные журналисты в вагоне, едущие на Турксиб. Но путь авантюрных героев строго ограничен. Таким образом авантюрный мир сужается, ограничивается до хоть и большого, но мира Советского Союза.

Но дело даже не в том, что территория Советского Союза оказалось достаточной для развития авантюрного сюжета, а в том, что эти границы ощущаются: единственная попытка Остапа пересечь государственную границу остаётся неосуществлённой: он поворачивает обратно. Но ещё до этого он выражает мысль о нереальности и даже о "мифологичности" заграницы:

> — Всё это выдумка, нет никакого Рио-де-Жанейро, и Америки нет, и Европы нет. И вообще последний город — это Шепетовка, о которую разбиваются волны Атлантического океана.
> [...] Заграница — это миф о загробной жизни. Кто туда попадает, тот не возвращается. (ЗТ:621)

Заграница — это единственное место, куда он не сумел проникнуть. Для авантюрных героев такого рода границ быть не должно или они должны быть неосуществленными. В этом заключается некоторое противоречие: Ильф и Петров чётко ощущали реальность. Они поместили свой авантюрный мир на карту Советского Союза, и в своём авторском сознании обвели этот мир строгими государственными границами с пограничниками. Легко передвигаясь, как и подобает авантюрным героям в этом мире, последние нигде не пересекли его границ.

"Ограниченность" дороги также связана с её реальностью: во-первых, города чётко поставлены на карту, расстояние между городами выверено, и нигде герои не преодолевают его за меньшее или, скажем, большее время, чем это предполагает реальность. Примером может служить путешествие Остапа Бендера и Воробьянинова по Военно-Грузинской дороге, где герои проезжают через маленькие города

и сёла, которые авторы называют и которые существуют на реальной карте. В *Золотом телёнке* таким географически, точно выверенным путём является путешествие Остапа на Турксиб и обратно. Те города, которых нет на реальной карте Советского Союза, всё равно имеют довольно точный географический прототип (Черноморск-Одесса) или имеют вымышленное название из-за незначительности и некоторой типичности (Васюки, Старгород, Арбатов).

В дороге Остапа Бендера нет второго плана или четвёртого измерения, как, скажем, в дороге Чичикова, нет и ничего потустороннего; она не ведёт ни в рай, ни в ад, в ней ничего нет и от сказки. Дорога Остапа Бендера, будучи приключенческой, полностью исключает сверхъестественное, — и в этом также проявляется ограниченность дороги (и в этом её особенность по сравнению с дорожными мотивами "Мёртвых душ").

Последняя характеристика дороги, которую мы рассматриваем, это возможность погони. Поскольку Остап Бендер всегда в пути а также всегда занимает чьё-то, не свое, место, всегда есть возможность, что кто-то или пресечет его путь или погонится за ним. Дорога в этом смысле создаёт постоянную опасность и поскольку Остап всегда остроумней своих преследователей, погоня всегда играет комическую роль.

Отметим попутно в связи с погоней тот факт, что в романах Ильфа и Петрова *Двенадцать стульев* и *Золотой телёнок*, изображающих

реалии двадцатых годов в Советском Союзе, плутов и преступников не наказывает закон. Единственным "милиционером" в двух романах является Остап в милицейской фуражке. После каждого провала герои убегают от преследователей, от их побоев, но не от представителей закона. Это способствует тому, что с мотива погони снят её зловещий оттенок, а на первый план выступает лёгкость, комичность. В погоне скорость передвижения естественно увеличивается, и всё воспроизводится очень быстро. Преследователь всегда догоняет почти свою жертву, но всё-таки всегда что-то происходит, и ему это не удаётся. В *Золотом телёнке* погонь меньше, здесь больше пародийных и фельетонных вставок. В *Двенадцати стульях* же, как в истинной авантюре, героев часто кто-то преследует. Одним из самых комичных в этом смысле эпизодов является погоня мадам Грицацуевой за своим женихом Бендером по лестницам здания Госкино. Но о погоне мы подробней будем говорить в другой части этой главы.

"Авантюры" и отступления

В обоих романах путь авантюрных героев к общей цели, к деньгам, который лежит в основе сюжета обрамляющей новеллы и разворачивается на разных точках дороги, делится на множество мелких и более крупных авантюр. Так возникают отдельные события или "новеллы" или сюжетные узлы. Итак, мы выделяем "авантюру" как сюжетную единицу, то есть как событие.

В *Двенадцати стульях* деление на авантюры особенно чётко проявляется, так как каждый стул можно представить как одну авантюру. (В действительности такая схема соблюдается не совсем точно.) Кроме авантюр Остапа, непосредственно связанных с целью, то есть с добычей стульев, есть авантюры, которые связаны с целью косвенно: цель таких авантюр может быть связана с добычей денег на сегодняшний день, на дальнейшие поездки, а также с получением ночлега и еды. Функция и структура такого рода косвенных авантюр не отличается от авантюр, непосредственно связанных с добычей стульев.

Если внимательно проследить за сюжетом *Двенадцати стульев*, то несмотря на многообразие положений, на стремительность сюжета, мы видим, что сюжетные узлы (добывание каждого стула) или авантюры — это инварианты одного и того же комического положения. Вся линия построена на том, что Остап с целью добыть деньги, стул и т.д. проникает туда, куда он проникнуть без обмана не может. Его принимают не за того, кто он есть на самом деле и оказывают ему соответствующий и обычно лучший приём, чем он должен был бы получить. В результате он или получает деньги, или нужный ему стул, или важную информацию.

Обман Остапа характерен тем, что он выдаёт себя за того, кем ему выгодно в данный момент быть. В *Двенадцати стульях* он выступает в качестве проверяющего пожарной охраны в Старсобесе (глава "Голубой воришка") и его принимают за проверяющего. В результате ему дают взятку, а также ему удаётся узнать о судьбе одного из стульев. Для того, чтобы добыть деньги, он "становится" на время руководителем

подпольной организации в главе "Союз меча и орала". Его за такого и принимают, и ему удаётся собрать деньги на поддержку подпольной организации. В качестве любящего сына своего отца приходит к архивариусу, чтобы добыть у того документы на стулья. Он проникает на корабль, на котором находятся стулья, в качестве художника, и он представляется гроссмейстером в Васюках, становится желанным гостем и получает деньги. Остап женится на мадам Грицацуевой, "чтобы покопаться в стуле", но и тут он выдаёт себя и за важного государственного чиновника (уехал с докладом в Малый Совнарком) и за влюблённого жениха и супруга. Есть ряд более мелких авантюр такого рода: он выдаёт себя за чиновника, который описывает мебель в квартире Изнуренкова, он взимает плату за экскурсию в Провал, выдавая себя за контролёра.

В *Золотом телёнке* у нас есть похожая серия авантюр, которая построена по такой же схеме. Остап Бендер приходит к начальнику городского комитета города Арбатова и, представляясь сыном лейтенанта Шмидта, получает от начальника деньги. Остапа Бендера и его спутников принимают с почестями в маленьких городах и сёлах (кормят их и дают бензин), когда они представляются членами экипажа головной машины автопробега. Остап Бендер играет роль журналиста в поезде, который едет на Турксиб. Несколько раз он надевает милицейскую фуражку и выдаёт себя за миллиционера. Основная же авантюра Остапа — это расследование дела Корейко, и она не полностью входит в эту схему.

Основная авантюра включает в себя создание конторы "Рога и копыта". Тут у нас есть не просто выдача себя за кого-то другого, но и выдача себя за целый фиктивный общественный институт. Если во всех других случаях есть две противоположности в конфликте авантюры: плут, выдающий себя за члена общества с одной стороны, и общественный институт с другой, то тут у нас сам плут становится общественным предприятием. Сама контора "Рога и копыта" не может непосредственно помочь раскрыть преступления Корейко, — для этого есть другие "общественные организации". Зато включая откровенно фиктивную жульническую организацию в один ряд с другими предприятиями, авторы ставят под сомнение реальность этих организаций.

Итак, в самом общем виде схема почти всех авантюр Остапа, добыча всех стульев — это выдача себя за кого-то другого, игра на доверии всех окружающих, параллельное столкновение лжи и правды, близкая возможность разоблачения. Комический эффект здесь всегда построен на столкновении лжи и правды: чем дальше продвигается Остап в чужой роли к своей цели, тем труднее верить ему и тем ближе разоблачение, погоня, избиение и т.д. Это столкновение становится всё более неизбежным, но Остап почти всегда побеждает, обманывает, достаёт, убегает, избегает.

Итак, два пути характеризуют сюжет. Эти пути взаимодействуют между собой и создают комический конфликт. Первый путь — это игра на читательском ожидании разоблачения героев. Это разоблачение до конца не происходит и всё время откладывается. Второй путь — это

игра на читательском ожидании близости цели героев, достижение которой тоже все время переносится. Первый путь важен для каждой авантюры отдельно, второй — для общей картины. Комический элемент, который лежит в основе первого типа — это приём, который является характерным для лёгкой комедии или водевиля и который был отмечен Бергсоном: люди думают, что их поступки свободны, а они являются результатами чьей-то игры, как куклы или марионетки. Почти каждая из авантюр имеет неоднозначный смысл: один тот, который вкладывают в него персонажи, делающие всё прямолинейно и тот, который вкладывает в него плутовской герой. Есть ещё и тот, который вкладывает в него читатель.

Комический элемент сюжета авантюр, таким образом, кроется в противопоставлении ложной и настоящей цели плутовских героев. В *Двенадцати стульях* это особенно касается цели — стульев, так как эта цель часто является тайной для окружающих. Истинной целью всякой мелкой авантюры *Двенадцати стульев* является добыча стула или денег, а ложной целью — проверка, ревизорство, экскурсия по музею, женитьба по любви и т.д. В главе "Голубой воришка" пожарные принадлежности и предостережение против пожарной опасности, как ложная цель, и стул, как истинная цель, пересекаются и вызывают комический эффект:

> В поисках пожарной опасности инспектор попал в кухню. В кухне стула тоже не было. (ДС:61)
> Инспектор, заглядывая по дороге в чуланчики, неохотно последовал к огнетушителю. (ДС:61)
> — В красном уголке есть стул, — обиделся Альхен.
> — А я, кстати, не видел вашего красного уголка. Как в смысле пожарной охраны ? (ДС:65)
> — Ты кому продал стул? —, спросил Остап

> позванивающим шопотом.[...] Павел Эмильевич стал подробно объяснять. Остап внимательно его выслушал и окончил интервью словами: — Это, безусловно к пожарной охране не относится. (ДС:66) (Подчёркнуты слова и выражения, характеризующие ложную цель и способствующие комическому эффекту.)

Такая же двойственность цели наблюдается и в главе "Музей мебели"; Остап Бендер и Воробьянинов ищут в музее стул, но делают вид, что осматривают музей с точки зрения туристов.

> — А я здесь уже была, — сказала Лиза, входя в гостинную, — здесь, я думаю, останавливаться не стоит.
> К её удивлению, равнодушные к мебели спутники, замерли как часовые. (ДС:146)

После спектакля "Женитьба" Ильф и Петров приводят обмен мнениями Остапа и Воробьянинова. Столкновение ложной цели (интерес к спектаклю "Женитьба") и истинной цели (опять же стулья) здесь имеет точно такой же комический смысл:

> — Вам нравится? —, робко спросил Ипполит Матвеевич. [...] — А мне не понравилось, — сказал Остап, — в особенности то, что мебель у них каких-то мастерских Вогопаса. Не приспособили они наши стулья на новый лад.[...]
> — Я доволен спектаклем, — сказал Остап, — стулья в целости. Но нам медлить нечего, если Агафья Тихоновна будет ежедневно на них гукаться, то они не долго поживут. (ДС:273)

В *Золотом телёнке*, где объектом цели Остапа тоже является жулик, интерес представляет особое соотношение лжи плута и лжи объекта плутовства. Примером может служить "первое свидание" Остапа Бендера с Корейко, когда Остап под видом миллиционера приносит

Корейко десять тысяч рублей. В этом случае две лживые цели и две истинные цели (получить миллион — цель Остапа, спасти миллион — цель Корейко) пересекаются. Результатом является такой комический диалог, знание подтекстов которого помогает читателю воспринимать его как комический.

> — Значит, вас не грабили?
> — Никто меня не грабил.
> — И десять тысяч у вас не брали?
> — Конечно, не брали. Ну, как вы думаете, откуда у меня может быть столько денег?
> — Верно, верно, [...] Откуда у мелкого служащего такая уйма денег? Значит, у вас всё в порядке?
> — Все! (ЗТ:462)

В столкновении лжи и правды важную функцию комического несут всякого рода "опознавательные знаки" лжи. Это могут быть детали, противоречащие общей ложной цели или непредвиденные сюжетные ситуации, которые делают функции плута ещё более затруднёнными, а путь к счастливой развязке авантюры усложняют.

Простым примером такого рода опознавательных знаков в *Двенадцати стульях* в главе "Междупланетный шахматный конгресс" может служит случай, когда во время ярких речей Остапа перед васюкинскими любителями шахмат одноглазый шахматист "не сводил своего единственного ока с гроссмейстерской обуви".

Остап часто выступает в роли такого человека, об истинной деятельности которого он не знает. Благодаря этому роль опознавательных знаков увеличивается. Иногда находятся люди, которые зная предмет гораздо лучше, чем Остап и несмотря на то, что

воспринимают всё за чистую монету, близки к разоблачению плута. В *Золотом телёнке* автолюбитель задавал Остапу, который был в "головной машине автопробега", любознательные вопросы, и нужны были особенная ловкость и остроумие Остапа, чтобы избавиться от такого автолюбителя. В *Золотом телёнке* также Остапу Бендеру пришлось отправить студентов-практикантов, которые должны были проходить практику в "Рогах и копытах" в дорогостоящую командировку.

Однако из-за двойного смысла ситуаций опознавательные знаки лжи часто наоборот выступают Остапу-плуту на пользу, и это вызывает комический эффект. Например, шахматный ход E2-E4, единственный, который знал Остап, претендовавший на роль гроссмейстера, воспринят был шахматными любителями, как какой-то особый манёвр гроссмейстера. Незнание Остапом имени "своего отца лейтенанта Шмидта" он тоже обращает в свою пользу.

> — Простите, а как ваше имя?
> — Николай... Николай Шмидт.
> — Ах, как нехорошо! — подумал посетитель, который сам не знал имени своего отца.
> — Да-а, — [...] теперь многие не знают имён героев. Угар нэпа. Нет того энтузиазма. Я собственно попал к вам в город совершенно случайно. Дорожная неприятность. Остался без копейки.
> Председатель очень обрадовался перемене разговора. Ему показалось позорным, что он забыл имя очаковского героя. (ЗТ:335)

"Авантюры" такого рода в романах развиваются на фоне реальных современных событий. Фельетонная неавантюрная линия: сатирические описания, описание мест, фактов, характеров, отступление от главной цели авантюр характерны для сюжетной организации обоих романов.

Введение такого материала осуществляется разными способами и имеет разную функцию в общем движении сюжета. Иногда в самих авантюрах установка на "авантюрность" ослабевает. В таких случаях сама авантюра становится только предлогом для описания места, где скажем, должна находиться цель, или человека, с которым связана эта цель.

Примером такого соотношения авантюры и отступления в романе *Двенадцать стульев* может служить сатирическое описание в главе "Людоедка Эллочка". Остап Бендер действительно берёт у неё стул, но описание этой авантюры занимает очень мало места по сравнению с подробным описанием самой Эллочки и её словаря.

Похожим примером может также служить другой, уже приведённый в другом контексте, эпизод, связанный с добычей стула у Ляписа. Достижение цели Остапа, то есть добыча стула, здесь вообще почти не важна: стул у Ляписа оказывается распоротым и можно только предположить, что это постарались Остап Бендер и его компаньон. Зато вся глава "Гаврилиада" связана с Ляписом и пародией на его произведения и сатирой на халтуру в литературе и журналистике.

Аналогичный способ мотивировки мы наблюдаем при введении других значительных отступлений, которые связаны с центральным сюжетом только условно. В поисках своей цели Остап посещает большое количество общественных институтов. В таких случаях часто сатирические описания самих этих институтов и их внутренней жизни доминируют. В *Двенадцати стульях* у нас таким образом представлены

жизнь газеты "Станок" и музея мебели. С последним связаны и общие иронические рассуждения о людях, которые посещают музей. Сюда можно отнести и подробное описание театра "Колумб": изображение его сотрудников и подробный пересказ спектаклей "Женитьба". Хоть в театре были стулья, однако подробные рассказы о спектаклях мало влияют на саму авантюрную линию.

В *Золотом телёнке* такие отступления связаны главным образом с "Геркулесом". "Геркулес", конечно, играет важную роль в авантюрной линии Остапа — там служил Корейко и другие "подзащитные" — Полыхаев, Скумбриевич, Берлага. Но благодаря им повествование разветвляется в разные стороны, и таким образом перед нами предстают сатирические описания счетоводческого отдела ("Геркулес и геркулесовцы"). Берлага мотивирует введение юмористического рассказа о сумасшедшем доме (глава "Ярбух фюр психоаналитик"), Скумбриевич — описание общественного работника, которого никогда нет на месте. Через Полыхаева вводится рассказ об универсальном штампе, а также рассказ о немецком специалисте, который прибыл в "Геркулес" в командировку.

Таким образом, в выше перечисленных примерах авантюрная цель Остапа мотивирует сатирические описания различных общественных институтов, но сами эти описания могут считаться самостоятельными сюжетными единицами.

Следующая мотивировка введения отступлений связана с бытом плутовских героев. Такие отступления никак не связаны с целью, но их

введение в сюжет мотивировано тем, что Остап должен часто менять пристанище и жить у разных людей. Так возникают различные сатирические отступления, связанные с бытом двадцатых годов. В *Двенадцати стульях* Остап живёт у дворника, бывшего слуги Воробьянинова, и таким образом описывается двор и его обитатели. В *Двенадцати стульях* также описывается "общежитие Бертольда Шварца", в котором поселились Бендер и Воробьянинов (с этим связано описание матрацев и матрацевладельцев). В *Золотом телёнке* таким же образом мотивируется введение самостоятельного рассказа о "Вороньей слободке".

Следующий способ введения сатирических отступлений — это когда представляется важный в сюжетном отношении персонаж. В таких случаях часто даются отступления о прошлом этого персонажа, и эти отступления сопровождаются более общими сатирическими обобщениями. В *Двенадцати стульях* примером может служить начало романа, когда представляется Воробьянинов и идёт описание Загса, которое в свою очередь включено в сатирическую картину маленького провинциального города. В *Золотом телёнке* появление Балаганова и Паниковского сопровождается вставным рассказом о "конвенции детей лейтенанта Шмидта". Также фельетонное отступление в прошлое вводится тогда, когда читателям представляют впервые Корейко. Его прошлое даётся в фельетонном ключе на фоне фельетонного описания коррупции времён НЭПа. Благодаря Корейко вводится и история ребусника Синицкого, а также отступление о малых жанрах и большом и малом мирах.

Мы уже отмечали стилистическую роль некоторых вставных жанров, но они играют также и композиционную роль, и их введение также является одним из способов замедления сюжета. Мы имеем в виду вставные рассказы Бендера о "Вечном жиде" и "Гусаре-схимнике", а также рассказ об Адаме и Еве господина Гейндриха в *Золотом телёнке*. С некоторыми оговорками сюда можно отнести и "журналистский комплект" Остапа, хоть комплект и является одной из авантюр Остапа.

Как отдельный вид можно выделить отступления о строительстве трамвая в *Двенадцати стульях* и о строительстве Турксиба в *Золотом телёнке*. В этих случаях установка на сатиру ослабевает, и на первый план выдвигается "положительный голос" авторов. В *Золотом телёнке* всякого рода отступлений от сюжета значительно больше, чем в *Двенадцати стульях*. Зато в *Двенадцати стульях* большую роль играют сами авантюры. Но в обоих случаях для Ильфа и Петрова характерно органическое сочетание и того и другого.

План

До сих пор мы выделяли событие-авантюру как единицу сюжетосложения. Однако вообще композиция произведения может члениться на более мелкие единицы. Для того, чтобы посмотреть на особенности такого членения в связи с комическим, удобно воспользоваться термином "план", который применяется в кинематографе. В действительности этот термин можно применять и в литературе, особенно, если мы имеем дело с произведениями Ильфа и Петрова, в

поэтике которых зрительность играет важную роль.

Многие композиционные приёмы Ильфа и Петрова можно объяснить при помощи сопоставления текстов романов с некоторыми тенденциами в кино, а также используя терминологию кино: план, монтаж и т.д. План в кино — величина изображения. "Оператор может приблизить камеру вплотную к снимаемому объекту или же значительно его удалить. Один и тот же экран может вместить в себя многотысячную толпу или деталь лица." (Лотман 1970:316).

Если представить *Двенадцать стульев* как фильм и посмотреть, как движется камера писателей, то раскрываются интересные закономерности.

Для примера возьмём начало *Двенадцати стульев*, первую его главу. Мы увидим, что изображение Старгорода начинается с описания города вообще. "Камера" очень быстро выхватывает парикмахерские, бюро похоронных процессий, потом рамки сужаются, на бюро похоронных процессий "камера" останавливается несколько дольше и по ассоциации через неё она выхватывает стол регистрации и браков и его работника, Ипполита Воробьянинова. Итак, Ильф и Петров движутся со своей писательской камерой от общего к частному. В пейзаже города Н нашлось место и Воробьянинову, но он тут часть пейзажа наряду с другими его деталями. Поэтому Ильф и Петров, описывая впервые Воробьянинова, употребляют глаголы несовершенного вида (вопросы любви и смерти его не волновали, он выходил, ведал столом регистрации и

браков), в то время как тогда, когда на нём останавливается камера крупным планом, используются глаголы совершенного вида: проснулся, просунул нос и т.д.

Ильф и Петров почти всегда начинают описание с самого общего плана, например, выше приведённое описание города Н, описание матрацевладельцев вообще, описание стульев, находящихся в стране, описание пассажиров и поездов. Но также как и в кино, где общее невозможно охватить камерой, Ильф и Петров показывают маленькие детали для характеристики общего.

Соположение (термин Лотмана) этих деталей и их отношение к общей картине дают комический эффект. В ряду этих деталей также часто есть одна деталь или образ, значение которого будет усиливаться, и проекция на эту деталь увеличиваться.

Так в приведённом выше случае Ипполит Матвеевич сначала является частью города Н, позже становится героем этой части, а потом и героем всего романа. Погребальные конторы, которые были в начале частью пейзажа города, позже освещаются в несколько укрупнённом плане в связи со смертью мадам Петуховой.

Подобный приём мы находим несколько позже в главе "Муза дальних странствий", где описывается поезд, "полоса отчуждения" в связи с поездкой отца Фёдора. Отец Фёдор, сюжетный герой, опять же описывается как одна из деталей, или как часть толпы: "отец Фёдор ошеломлённо бегал со всеми. Он также, как и все, говорил с

проводниками искательным голосом, также, как и все, боялся, что кассир дал ему 'неправильный билет'[...]" (ДС:38).

Далее общее описание продолжается, отец Фёдор не только смешивается с толпой, но и исчезает в ней. Ильф и Петров же продолжают описывать общее через маленькие детали, у них появляется герой просто под названием "пассажир" или "пассажиры". Они олицетворяют пассажиров вообще, но всё равно описываются через маленькие, зрительные, легко "снимаемые камерой" детали, которые присущи одному человеку:

> Пассажир очень много ест. Простые смертные по ночам не едят, но пассажир ест и ночью. Ест он жареного цыплёнка, который для него дорог, крутые яйца, вредные для желудка, и маслины. Когда поезд прорезает стрелку, на полках брякают многочисленные чайники и подпрыгивают завёрнутые в газетные кульки цыплята, лишённые ножек, с корнем вырванных пассажирами.
>
> Но пассажиры ничего этого не замечают. Они рассказывают анекдоты. (ДС:39)

Юмор возникает на столкновении двух планов: общего и частного, детального. В прозе Ильфа и Петрова это достигается тем, что частная деталь распространяется авторами на общее с абсолютной уверенностью. (Чтобы это изобразить в кино, видимо, надо показать несколько пассажиров, которые едят в разных вагонах совершенно одинаковое пассажирское меню, и всё это должно произойти совершенно одинаково и точно также, как это показывают Ильф и Петров.)

Итак, игра планов в движении от общего к частному и частного к общему является характеристикой композиционого построения прозы Ильфа и Петрова и служат усилению комического. Такой путь описания мы обычно встречаем у Ильфа и Петрова, когда представляются авторами новое место или новые события. Характер тоже чаще всего Ильф и Петров представляют как часть общей картины или толпы, которую они изображают вначале.

Сюжеты романов и кино

Сюжеты романов Ильфа и Петрова *Двенадцать стульев* и *Золотой телёнок* имеют некоторые параллели в современном авторам западном и советском кино. Не случайно авторы были очень активны в кино. Когда Ильф и Петров приехали во Францию, они очень быстро смогли написать киносценарий по *Двенадцати стульям*, который потом лёг в основу французского фильма. Несколько позже *Двенадцать стульев* послужил основой для киносценария, который авторы написали специально для американского режиссёра Льюиса Майльстоуна. Всё это не случайно. *Двенадцать стульев* укладывалось в схему кино двадцатых годов. На его сюжетную структуру во многом повлияла, как западная кинокомедия десятых, двадцатых годов, так и некоторые эксперименты нового советского кино, за развитием которого авторы пристально следили, а потом и активно в нём участвовали.

Интересно, что Ильф и Петров пользовались термином Эйзенштейна "аттракцион" и даже в своих записных книжках различные заготовки

разделяли на "розыгрыши" и "аттракционы". Речь идёт о полемической и нашумевшей в двадцатые годы теоретической статье "Монтаж аттракционов" Сергея Эйзенштейна, в которой он разработал новый конструктивный принцип: "свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных воздействий (аттракционов)" (Эйзенштейн 1964:269). Аттракционы — это то, что непосредственно взывает к зрителю. К аттракционам близки разного рода комические трюки, которые есть у Ильфа и Петрова. Теоретик кино и литературы двадцатых годов А. Пиотриовский находит некоторые сходства аттракционов Эйзенштейна с некоторыми важными принципами комедийных жанров западного кинематографа двадцатых годов.

В статье "К теории киножанров" из сборника "Поэтика кино", который появился как раз в том же году, что и был написан роман *Двенадцать стульев*, А. Пиотровский среди прочих останавливается на двух киножанрах, которые нас могут заинтересовать в связи с нашей темой. Речь идёт о жанре "американской комической фильмы" и "авантюрной фильмы" (Пиотровский 1927:57).

Пиотровский выделяет три приёма "американской комической фильмы": 1) акробатический трюк, 2) эксцентрическое использование вещи, 3) шутовская маска-образ комического героя фильма. В связи с построением романов остановимся на первом приёме. В одном ряду с акробатическими трюками Пиотровский ставит трюки такие как: прыжки в бочку с водой, в окно, с крыши, дурашливые драки и падение с лестницы. "Акробатический трюк" — пишет Пиотровский, — "вводит жанр в стихию

чисто комического, родня его с цирком." (Пиотровский 1927:158).

В "авантюрной фильме" Пиотровский опять выделяет трюки, как основной приём киножанра, но подчёркивает разницу в композиционном принципе: "в авантюрном жанре таким композиционным принципом сделалась простая градация, простое усиление, ведущее героя от трюка к трюку и от части к части, от серии к серии...[...]" (Пиотровский 1927:163). Так трюк становится, по Пиотровскому, смысловой группой "Катастрофа-погоня-спасение" и эта смысловая группа стала важным композиционным фактором.

Надо сказать, что такого рода трюки присущи не только кино, они берут свое начало в цирке и народном площадном театре, но в немом кино они играют особо важную роль из-за повышенной скорости движения персонажей на экране. В романе *Двенадцать стульев* и несколько меньше в *Золотом телёнке* есть явно похожие на кино комические трюки, о которых говорит Пиотровский. К таким комическим трюкам можно отнести, например, типично трюковую драку за стул Ипполита Матвеевича Воробьянинова и отца Фёдора, Если исключить диалоги, то получается очень зримое, почти кинемотографическое описание событий, которое напоминает немую кинокомедию двадцатых годов.

> Ипполит Матвеевич леопардовым скоком приблизился к возмутительному незнакомцу и молча дернул стул к себе. Незнакомец дернул стул обратно. Тогда Ипполит Матвеевич, держась левой рукой за ножку, стал с силой отрывать толстые пальцы незнакомца от стула.[...]

> Тогда оба опасливо оглянулись и, не глядя друг на друга, но не выпуская стула из цепких рук, быстро пошли вперед, как будто бы ничего и не было.[...]
>
> Они шли все быстрее и, завидя в глухом переулке пустырь, засыпанный щебнем и строительными материалами, как по команде, повернули туда.[...]
>
> Но он (Ипполит Матвеевич — Б.Б.) быстро приспособился и, прыгая то направо, то налево [...], увертывался от ударов противника и старался поразить врага в живот. (ДС:70)

Очень похожий трюк — продолжение этого зрительного сюжета через несколько глав, где в драку Воробьянинова и отца Фёдора вступает Остап (ДС:96). В американской "комической фильме" такие трюки шли бы один за другим.

Последнее столкновение Остапа и Воробьянинова с отцом Фёдором также кончается трюком "американской комической фильмы". Действие происходит по всем правилам Голливуда на высокой горе, на Крестовом перевале ("2345 метров над уровнем моря"). После того, как отец Фёдор чуть не задушил Воробьянинова и испугался Остапа, он, убегая, оказался на самой отвесной скале, "забраться на которую не удавалось до сих пор ни одному человеку" (ДС:303).

В *Двенадцати стульях* много других "дурашливых драк". Кроме столкновения отца Фёдора с Воробьяниновым и Бендером в *Двенадцати стульях* дворник постоянно гоняется за слесарем-интеллигентом Полесовым и несколько раз его настигает и бьёт ("Заворачивая за угол концессионеры успели заметить, что дворник настиг Виктора Михайловича

и принялся его дубасить") (ДС:127), Лиза ударяет в нос Воробьянинова ("ударила покорителя женщин кулачком в нос") (ДС:168), Воробьянинова также бьют муж Лизы и сам Остап Бендер и т.д.

В *Золотом телёнке* несмотря на то, что удельный вес подобных трюков меньший, они всё же встречаются и играют важную композиционную роль. Если в *Двенадцати стульях* постоянным носителем подобных трюков является пара Воробьянинов-отец Фёдор, в *Золотом телёнке* подобным носителем трюков является Паниковский. Мизансценический рисунок Паниковского напоминает Чарли Чаплина. Паниковский делает всегда одно и тоже — пытается что-то добыть: "деньги или гуся".

Результат всех попыток Паниковского тоже один: падение, провал, разоблачение. Впервые мы видим Паниковского издалека, то есть он представлен мелким планом: мы не слышим ни его представляющимся сыном лейтенанта Шмидта, ни председателя Горисполкома. Поэтому описание Паниковского дано чисто зрительно: мы видим как он заходит в Горисполком и потом, как "сотрудники" вытащили третье глупое дитя лейтенанта Шмидта на крыльцо и начали его раскачивать.[...] (ЗТ:339).

> В ту же самую минуту сотрудники, придав телу Паниковского достаточный размах и инерцию, выбросили его на улицу.
>
> Паниковский шлёпнулся на землю, как жаба. Он быстро поднялся и, кренясь набок сильнее прежнего, побежал по Бульвару Молодых Дарований с невероятной быстротой. (ЗТ:339)

В этом трюке Ильф и Петров даже как будто бы указывают нам экранное время, которое усиливает комизм: "неторопливое" раскачивание и бег с "невероятной быстротой".

И далее на протяжении первой и второй частей романа Паниковский часто вовлечён в разного рода трюки: он убегает от крестьян с гусём и спасается в автомобиле "Антилопа-Гну", он дерётся с Балагановым и пытается драться с Бендером, участвует вместе с Балагановым в грабеже Корейко на пляже, распиливает гири. И даже смерть его — это провал одного из его трюков. Его ударяет колхозница за кражу гуся, и он, разбитый и обессиленный, умирает на дороге.

Самый яркий и самый комичный трюк с участием Паниковского в главе 12 *Золотого телёнка* (ЗТ:435). Паниковский разыгрывает слепого на улице и выбирает в провожатые Корейко, чтобы его обокрасть. Когда автобус вплотную подошёл к ним, ложь раскрылась, и толпа собралась вокруг него, чтобы физически наказать Паниковского. Также как в уже приведенном эпизоде этот случай тоже дан как будто бы на расстоянии, издалека, и это мотивировано ракурсом Балаганова, который следит издалека за всей этой сценой: "Балаганов увидел, что [...]" Когда сам кинематографический эпизод прошёл и начался новый эпизод, для последнего уже нужен был другой метод описания: "Балаганов подошёл поближе[...]"

В *Золотом телёнке* есть ещё ряд комических зрительных трюков, которые напоминают современное авторам западное кино: очная ставка

Остапа Бендера с бухгалтером Берлагой происходит в море, старая машина "Антилопа-Гну" уходит от преследования автопробега и спасается тем, что резко поворачивает на проселочную дорогу — типичные комические автомобильные гонки.

Ещё большее композиционное значение в романах Ильфа и Петрова имеют трюки, которые присущи как американской комической, так и "авантюрной фильме" и мелодраме и которые Пиотровский назвал "смысловая группа катастрофа-погоня-спасение".

В *Двенадцати стульях* этот композиционный принцип разрабатывается по принципам комедии. Катастрофа — это разоблачение плутовства, узнавание плута, и она контрастирует обычно с предшествующей крупной авантюрой плута, с удачным обманом. Погоня почти всегда зрительное действие, граничащее с физическим наказанием, а спасение — ещё одна победа плута. Спасение приходит благодаря какой-то неожиданности: в *Двенадцати стульях* группа шахматистов перевернулась в лодке и так и не настигла Остапа Бендера и Воробьянинова, закрытые двери спасают Бендера от преследования его жены мадам Грицацуевой, экипаж "Антилопы-Гну" в *Золотом телёнке* вовремя спасся от погони жителей маленького городка.

Пиотровский говорит, что смысловая группа "катастрофа-погоня-спасение" есть ступень к тому монтажу аттракционов, который разработал Эйзенштейн. В приведённых выше примерах, где проявилась смысловая группа "катастрофа-погоня-спасение" стремительность

приближается к стремительности кино и также взывает к аудитории (читателю). Это делает её похожей на аттракционы Эйзенштейна.

Контрастное сопоставление всех этих трёх категорий и игра на читательских ожиданиях, а также пародийное переосмысление этой смысловой группы создают подобный аттракцион в романах Ильфа и Петрова.

Подобные аттракционы и трюки многие критики часто ставят в вину писателям и считают их признаком поверхностного юмора. Однако такие кинематографические трюки, существенно влияют на движение сюжета, а в сочетании с другими комическими приёмами играют важную роль в поэтике комических романов Ильфа и Петрова.

Глава пятая.

Персонажи и характеры романов Ильфа и Петрова.

Персонажи и характеры. Постановка проблемы.

Вопрос о персонаже связан с вопросом о сюжете. Если персонаж — это пересечение разных структурных функций (Пропп), то нам важно выяснить, какую функцию выполняет тот или иной персонаж в развитии сюжета и как он связан с общей "картиной мира" и тематикой.

Однако персонаж — это не только структурная функция. Персонаж — это человек и, по верному замечанию А. Чудакова, "это единственное художественное целое, сотворенное по образу и подобию человека, прямо изображающее его самого — в целокупности с его внутренним миром и внешним обликом, его аналог." (Чудаков 1971:228).

Действуя в сюжете, выполняя определённую функцию, персонаж проявляет свой характер. Таким образом, нам необходимо выяснить взаимозависимость того, что персонаж делает, его функцию в сюжете, с его характером, с тем, что мы знаем о нём, как о человеке.

Другой вопрос, который важен нам, когда мы говорим о персонаже, — это "изображённое слово" персонажа (Бахтин). Изображённое слово героя вводится, как прямая речь, несобственная прямая речь, вставные жанры от имени героя, а также как сказовая форма повествования. Здесь мы опять говорим о взаимозависимости: характер персонажа проявляется по тому, что он говорит, а его речь даёт нам материал для его характеристики. Здесь нам надо также выяснить отношение "изображённого слова" героя к общей языковой системе произведения, то есть к авторскому слову и к другим видам чужого слова.

Итак, говоря о своеобразии характера, мы будем соотносить характер с теми уровнями анализа, которыми мы занимались в предыдущих главах, с языком и сюжетом обоих романов. Естественно, что Остап Бендер интересует нас с обеих сторон. Интересно, что такие важные персонажи в сюжетном отношении, как Воробьянинов в *Двенадцати стульях* и Корейко в *Золотом телёнке* почти не имеют своего характерного языка. И наоборот, некоторые эпизодические персонажи раскрываются через их язык: поэт Ляпис и людоедка Эллочка из *Двенадцати стульев*. Язык — важная характеристика для отца Фёдора из *Двенадцати стульев*. Очень характерен язык у Паниковского в *Золотом телёнке*, а у его напарника по сюжету Балаганова характерного языка также нет.

Персонаж также связан с тематикой, особенно это касается сатирического романа. Персонажи в рассматриваемых нами романах часто испытывают определённую сатирическую тему, проводят её через сюжет, сталкивает со своим характером, выражает своё мнение о ней в речи и т.д. Так, например, в *Золотом телёнке* два совершенно противоположных по характеру и по функциям персонажа Бендер и Корейко испытывают одну и ту же тему: тему денег-богатства, а через неё и тему счастья.

Ильф и Петров в своих романах следуют традиционным принципам изображения комических персонажей. Этот способ противоположен тому, который обычно называют психологическим анализом. Изображение комического характера стремится к преувеличению какой-то характеристики, которая присуща целой категории или группе людей. Эта

характеристика будет проявляться в поведении, во внешнем облике, в говорящей фамилии, в речи и т.д. О тенденции к изображению типов в комическом характере говорил Бергсон:

> Every comic character is a type. Inversely, every resemblance to a type has something comic in it. (Бергсон 1924:148)
>
> Not only are we entitled to say that comedy gives us general types, but we might add that it is the only of the arts that aims at the general. (Бергсон 1924:149)

Такой подход у Ильфа и Петрова можно продемонстрировать на примерах некоторых второстепенных персонажей. Так в *Золотом телёнке* есть инженер Талмудовский, который появляется в самых неожиданных местах и в самое неожиданное время, но говорит и делает всегда одно и то же. Он появляется в начале романа в Арбатове, и во время пожара "Вороньей слободки" в Черноморске, и на Турксибе, и всегда говорит, что порывает контракт и в таких условиях работать больше не будет. Изнуренков из *Двенадцати стульев*, где бы ни появился, действует и реагирует на всё одинаково, проявляет восторг ("Ах, ах, высокий класс"). Так изменяются различные обстоятельства, но характер всё время действует как "автоматический" и таким образом является комическим. Такой же автоматизм проявляют и другие, более важные в сюжетном отношении персонажи, когда проходят через сюжетные события: Воробьянинов, отец Фёдор, ~~Паниковский~~.

Представляя персонажей таким образом, нужно сразу оговориться. Речь идёт о комических персонажах-объектах, и в романах *Двенадцать стульев* и *Золотой телёнок* — это все, кроме Бендера. (Разницу более

подробно мы объясним позже.) В описании Ильфом и Петровым других важных в сюжетном отношении персонажей и некоторых эпизодических мы выделяем одну особенность. Эту особенность можно объяснить при помощи термина, который использует Бахтин: "оксюморное сочетание" в основе образа, типа — добродетельная гетера, истинная свобода мудреца и его рабское положение, император-раб и т.д. Такие контрастные сочетания используют Ильф и Петров для характеристики своих образов. Примером могут служить контрастные сочетания, которые сами авторы формулируют для некоторых второстепенных персонажей: "кипучий лентяй" Полесов, "голубой воришка" Альхен и т.д.

Такие контрастные, взаимоисключающие характеристики присущи и более важным персонажам. Так в Воробьянинове это оксюморные сочетания дворянин-нищий, честь дворянина-деятельность мелкого вора; в отце Фёдоре это священник-авантюрист, у Корейко авторы подчёркивают две контрастные жизни в одной, и т.д., и т.п. Там, где Остап Бендер соприкасается с другими комическими героями, в его характеристике есть тоже контрастные оксюморные сочетания: благородный жулик, интеллектуальный босяк, вершитель суда-преступник, расследователь преступления-преступник и т.д.

Итак, характер во взаимодействии с сюжетом, языком и тематикой романов Ильфа и Петрова будет предметом нашего дальнейшего анализа. Для более детального разбора мы выделили несколько персонажей, которых мы считаем самыми яркими с точки зрения всего сказанного выше. Естественно, это будет главный герой Остап Бендер, а вместе с

ним и другие искатели счастья: Воробьянинов и отец Фёдор из *Двенадцати стульев* и Паниковский из *Золотого телёнка*. Корейко — главное препятствие для достижения цели Остапа в *Золотом телёнке* и заслуживает отдельного рассмотрения. Васисуалий Лоханкин — герой вставного рассказа, и он вызвал споры в критике, и ему тоже будет уделено специальное внимание.

Остап Бендер

Основным героем двух романов является Остап Бендер. Интересно, что это единственный персонаж, погибший в первой книге, но и единственный персонаж, выбранный Ильфом и Петровым для второй книги. Остап Бендер — единственный авантюрный герой, и из всех персонажей обоих романов он и только он мог вынести на себе нагрузку авантюрного сюжета и объединить отдельные эпизоды в каждом романе. Мы будем его рассматривать, как одного героя двух романов, а всех других персонажей отдельно для *Двенадцати стульев* и отдельно для *Золотого телёнка*.

Об Остапе Бендере писали многие критики, как после выходов обоих романов, так и в последние тридцать лет. Его сравнивали с Ласарильо из Тормеса, с Паблосом из романа Ф. Кеведо, с Жиль-Блазом (Старков 1969:14). Старков находит сходство с ним Санча Пансы, Сэма Уэллера, благородных жуликов О'Генри, а также Швейка (Старков 1969:14). О традиции изображения благородных жуликов от испанского плутовского романа 16 века и кончая новеллами О'Генри в связи с Остапом говорит и Л. Ершов (Ершов 1977:240). Он также указывает на то, что эту традицию

использует комическая литература. Л. Яновская, соглашаясь со сходством Бендера с Жиль-Блазом, Энди Таккером (из рассказов О'Генри) и Швейка, указывает на "жизненность" Остапа Бендера, то есть находит ему прототипов в реальной жизни двадцатых годов. Само появление жулика и босяка в качестве главного героя исследовательница связывает с тем, что подобные типы нашли воплощение в образах Бени Крика Бабеля, Васьки Свиста Веры Инбер, контрабандистов Багрицкого (Яновская 1963:34).

Д. Молдавский также относит Остапа Бендера к плутовской традиции, но связывает её и с сатирической сказкой. Список его персонажей-предшественников Бендера включает Лису Патрикеевну, С-того-света Выходца, Фрола Скобеева, Ласарильо из Тормеса и бравого солдата Швейка (Молдавский 1981:254). Ю. Борев говорит, что в образе Бендера по-своему преломляется традиция центрального героя русского фольклора Иванушки-дурачка. Он также сравнивает Остапа Бендера со Швейком и Фигаро. Лихачев связывает Остапа Бендера с Альфредом Джинглем из Пиквикского клуба Диккенса и считает, что Альфред Джингль — общий дед как Остапа Бендера, так и другого жулика, современника Бендера, Аметистова из пьесы М. Булгакова "Зойкина квартира" (Лихачев 1971:245). Курдюмов находит в Остапе черты Дон-Жуана (Курдюмов 1983:126). Майя Каганская и Зеев Бар-Селла сравнивают Остапа Бендера с Демоном Лермонтова и Воландом Булгакова.

Мы считаем, что все вышеперечисленные сравнения были возможны только из-за *условности* образа Остапа. В связи с этим для нашего понимания важны два следующих замечания литературоведов.

> Ведь Бендер при всей реальности, выпуклости его изображаения часто выступает как лицо условное, как современный Мефистофель в его комедийном варианте и наделённый вместо всё отрицающего скепсиса чувством юмора. Бендер-лакмусовая бумажка, в соприкосновении с которой проявляются недостатки окружающих явлений. Он не столько реальный проходимец, сколько проявитель всего подлинно комического в жизни. (Борев 1970:94)

> Если не считать заключительной части *Золотого телёнка*, он (Остап Бендер — Б.Б.) рассматривается нами в основном не как объект осмеяния, а как его инструмент. (Щеглов 1971:172)

В первом замечании мы отмечаем: "условное лицо", "проявитель всего комического в жизни", а "лакмусовая бумажка" Борева — это почти то же самое, что и "инструмент" Щеглова. Итак, будучи главным героем комических романов, Остап Бендер не является комическим персонажем в полном смысле этого слова, так как не является объектом комического, а его "инструментом" и "проявителем".

В сюжетном смысле такая условность Остапа Бендера выражается в том, что Остап Бендер соединяет сюжеты в обоих романах. Через восприятие Остапа и в столкновении с ним другие персонажи проявляют свои комические черты, они и являются комическими персонажами. Остап Бендер не только единственный авантюрный персонаж, но он и единственный условный персонаж такого рода. Авантюрность Остапа в каком-то смысле мотивирует его условность. У Бахтина читаем об

авантюрном герое:

> Про авантюрного героя нельзя сказать, кто он. У него нет твёрдых социально-типических и индивидуально-характерологиских качеств, из которых слагался бы устойчивый образ его характера, типа или темперамента. Такой определённый образ отяжелил бы авантюрный сюжет, ограничил бы авантюрные возможности. С авантюрным героем всё может случиться, и он всем может стать. Он тоже не субстанция, а чистая функция приключений и похождений. (Бахтин 1963:136)

Все это можно сказать и про Остапа Бендера. Все, что мы о нём знаем, заключено в сюжет. Мы не знаем, чем он занимался до своего появления в первом романе, мы не знаем, что он делал шесть лет между действием двух романов и не представляем, что он будет делать дальше ("придётся переквалифицироваться в управдомы" в конце *Золотого телёнка* даёт нам не больше информации о его будущем, чем все его замечания о своем прошлом). Итак, никаких существенных связей ни с прошлым, ни с будущим у него нет, то есть перед нами нет жизни человека, а есть только связь с сюжетом. Остап делает только то, на что его толкает сюжет.

У Остапа Бендера нет никаких семейных связей, не только видимых, но и не видимых, и как бы чувствуя свою причастность к авантюрному жанру и осознавая свою условность, как литературного персонажа, он отвечает Балаганову на вопрос о родственниках: "Разве я похож на человека, у которого есть родственники?" Отношения с женщинами у него по роману точно такие же, как и с другими персонажами; они являются шагом или эпизодом на пути к общей цели

сюжета: стульев-бриллиантов в *Двенадцати стульях* и денег-Корейко в *Золотом телёнке.*[10]

У Остапа Бендера нет не только семейных связей, но и никаких социальных и национальных корней. У него нет национальной принадлежности. Он сам говорит, что его папа был турецкий подданный. Его имя Остап — происхождения украинского, фамилия Бендер — происхождения, во всяком случае, не русского, а есть тут смесь украинского, румынского и, видимо, еврейского (по крайней мере еврейское окончание). Сам же он себя полностью однажды называет: "Остап Ибрагим Сулейман Бендер Мария-бей Задунайский".[11]

Далее в сюжетном отношении условность и приближённость к функции самого комического проявляются в том, что Остап в своих столкновениях с окружающими провоцирует их на комические поступки. Подыгрывая им, представляясь в каждом случае в определённом круге "своим", он тем самым проявляет других, представляет их в комическом освещении. Примером такого столкновения может служить случай столкновения Остапа с "членами тайной организации". Выдавая себя за лидера такой организации, он, играя на чувствах городских обывателей, провоцирует их на то, чтобы они вступили в тайную организацию, и тем самым он выявляет их комические характеристики. По отношению к своим компаньонам такого рода провокация проявляется в том, что они пробуют делать все то же, что и сам Остап, и результат: его успех и комическое поражение у них.

Одним из показательных в этом смысле эпизодов является эпизод в *Золотом телёнке*, где Остап Бендер в роли милиционера приходит на место происшествия. Тут он провоцирует на столкновение представителя власти (роль, которую он играет) и толпу людей на улице. Люди моментально исчезают после требования Остапа-милиционера расписаться под документом. Так ничего и не произошло, никто не хотел иметь дела с милицией. Все окончилось хорошо и для Остапа: Паниковский был спасен, никто не узнал в Остапе немилиционера. Столкновения как такового не получилось. Но именно это *нестолкновение* и явилось способом комического. Сатирическим объектом оказались не толпа, не Остап, а власть, которую изображает Остап.

Следующее проявление условности Остапа близко вышеуказанной провокации — это способность вершить суд над сатирическими персонажами. В этом его сатирическая функция некоторым образом близка сатирической функции Воланда и его компании. В *Двенадцати стульях* такая характеристика почти не проявляется. В *Золотом телёнке* Остап хоть и разоблачает и судит Корейко не методами советской власти, а своими собственными и преследуя свои цели, но все же благодаря нему, если не представители советского закона, то во всяком случае, читатели узнают о второй жизни Корейко. Таким же образом мы узнаём о деятельности "Геркулеса" и геркулесовцев. А сцены, где Остап Бендер предъявляет Корейко своё дело и прочитывает судебную речь, или разговор с бухгалтером Берлагой и, наконец, разговор с Полыхаевым в его кабинете, напоминают многочисленные разобличительные сцены, в

которых участвуют Воланд и его шайка. В этом случае и шайка Воланда и Остап Бендер играют условную роль, производят суд или "разоблачение" персонажей, то есть играют роль самой сатиры: наказывают зло, освещают его в комическом свете и обличают его носителей.

В языковом отношении мы наблюдаем ту же условность, и она была частично отмечена нами в главе о языке романа. Все, что исходит из уст или пера Остапа в системе комического играет не меньшую роль, чем голос самих авторов. Отметим три основные функции Остапа Бендера, как речевого носителя:

1. Остап Бендер-пародист,

2. Остап Бендер-носитель остроумных изречений,

3. Остап Бендер-рассказчик.

Поскольку Остап все время выдает себя за кого-то другого, он говорит и пишет за кого-то другого, то есть пародирует. Кроме чисто жанровых пародий, которые мы разбирали, Остап произносит "речи, спичи и тосты". Он выступает с речью перед собравшимися, как руководитель подпольной организации, он выступает с речью гроссмейстера в городке Васюки в *Двенадцати стульях.* В *Золотом телёнке* он произносит речь главы автопробега, а также надгробную речь на могиле Паниковского. Несколько раз он выступает с речами перед своими компаньонами. В речах Остапа Бендера пародийный элемент силён; также в них есть тот

же самый способ использования и столкновения разных сфер языка, который вообще присущ стилью Ильфа и Петрова. Он использует в своих речах язык газет, язык лозунгов и плакатов и бюрократический язык.

Одним из примеров речи Остапа Бендера является его речь перед Корейко в *Золотом телёнке* в главе "Командовать парадом буду я". Она построена как речь судьи и содержит в себе штампы, выражения из судебного языка. На это, если бы мы этого сами не поняли, нам указали сами авторы: "Остап говорил в скверной манере дореволюционного присяжного поверенного." (ЗТ:531). Вот как Остап использует язык делопроизводства в своём "обвинении" Корейко:

> И вот, господа присяжные заседатели, перед вами только что прошли первые крупные делишки моего подзащитного, как то: торговля казёнными медикаментами во время голода и тифа, а также работа по снабжению, которая привела к исчезновению железнодорожного маршрута с продовольствием, шедшего в голодающее Поволжье. Все эти факты, господа присяжные заседатели, интересуют нас с точки зрения чистого любопытства. (ЗТ:531)

Но есть и другие пласты языка в речи Бендера. Так в язык делопроизводства входит пародия на стиль "биографии великих людей" благодаря введению таких штампов, как "счастливое детство" "юность, начало жизни" и т.д.:

> Господа присяжные заседатели, Александр Иванович Корейко родился... Впрочем, счастливое детство можно опустить. В то голубенькое время Саша ещё не занимался коммерческим грабежом. Дальше идёт розоватое отрочество [...] А вот и юность, начало жизни. (ЗТ:531)[12]

Речь Остапа перед Корейко не только та, которая произносится им в главе "Командовать парадом буду я" и отрывки из которой мы только что цитировали, но она разбросана по всему роману, а выдержки из неё произносятся даже тогда, когда мы не знаем о Корейко. Например, Остап часто обращается ко всем: "господа, присяжные заседатели".

Тот же принцип совпадения пародийной функции авторских описаний и речи персонажа Остапа наблюдаестя и в остроумных изречениях Остапа Бендера. Остроумные изречения Бендера несут в себе интеллектуальную нагрузку: они не только пародируют различные сферы языка и эпохи, но и включают в себя различные культурные ссылки: "Гомер, Мильтон и Паниковский" (ЗТ:437); "Ух, уж эти мне принцы и нищие" (ЗТ:419); "Как ваша фамилия мыслитель, Спиноза? Жан-Жак Руссо? Марк Аврелий?" (ЗТ:338); "Разве вы не видите, что это толстая харя является ничем иным, как демократической комбинацией из лиц Шейлока, Скупого рыцаря и Гарпагона?" (ЗТ:431). В них встречаются в обилии иностранные слова ("Пуэр, соцер, вепер, генер, либер, мизер, аспер, тепер"), исторические примеры, цитаты из Библии и т.д. Один из самых характерных приёмов острот Остапа — это когда что-то мелкое, грубое описывается в терминах высоких — типичный пример комического несоответствия. Например, "Сейчас состоится вынос тела.[...] Прах покойного...[...] был вынесен на руках близкими и друзьями" (ЗТ:339), когда описывается, как Паниковского выгоняли из Горсовета.

Итак, выделяя пародийность речей Остапа Бендера и учитывая при этом культурную насыщенность и интеллектуальную природу самой

пародии, мы отмечаем высокий интеллектуальный уровень юмора Остапа Бендера и видим в этом параллель юмору и стилю Ильфа и Петрова. В связи с этим мы отмечаем и некоторый интеллектуализм самого Остапа.

Ещё один способ ввода речи Бендера — это вставные рассказы. На протяжении романов вводятся два больших рассказа: "Рассказ о гусаре-схимнике" (ДС:99-102), который выделен отдельно, как маленькая глава и рассказ Бендера о вечном Жиде. Он также приводит несколько историй из своей жизни, например, рассказывает о том, как он остался в одном белье на морозе в городе, где свирепствовали различные банды. Однако *собственный стиль* рассказов Остапа Бендера несколько противоречит общему пародийному и афористическому стилю речи Остапа Бендера. Остап Бендер не может рассказывать историй, так как у него нет своего стиля: он использует чужие стили в качестве пародии (как, например, в приведённых выше отрывках из речи Остапа).

Надо отметить, что всё сказанное нами о Бендере, относится к обоим романам. Однако, как неоднократно указывали критики, Остап Бендер *Золотого телёнка* несколько отличается от Бендера *Двенадцати стульев*. Если принять во внимание наши замечания об Остапе, то можно сказать, что в *Золотом телёнке* как раз усилилась роль Остапа, как условного героя, а именно его разоблачительная функция.

В *Золотом телёнке* также более важную роль играет "изображённое слово" Остапа: он больше и лучше пародирует, иронизирует, острит. Его юмор в *Золотом телёнке* более интеллектуально

и культурно насыщен. В *Двенадцати стульях* несколько трудно было бы себе представить Остапа в роли автора "Торжественного комплекта" для журналистов. В *Двенадцати стульях* Остап Бендер зато более подвижен, он чаще отправляется в дорогу, чаще убегает от преследователей, и сами его авантюры несколько легче. Можно сказать, что в *Двенадцати стульях* ярче представлена характеристика Бендер-плут, в то время как в *Золотом телёнке* доминирующей является характеристика Остап Бендер-сатирик и пародист.

Будучи главным героем романов, Остап Бендер испытывает главную тему, которая выражается в вопросе о счастье. Остап Бендер испытывает один из главных выходов этой темы: вопрос о деньгах, богатстве в связи со счастьем. И первый и второй романы кончаются неудачей героя, что не соотвествует авантюрному приключению, которое подразумевает "счастливый конец". Первый роман завершается смертью главного героя, а второй — известными неудачными попытками героя применить свой миллион.

Большинство советских критиков, защищавших романы Ильфа и Петрова в последние двадцать-тридцать лет[13] считают, что таким путём Остап Бендер был разоблачен авторами. Особенно, по их мнению, это проявилось в *Золотом телёнке*, где показано в конце романа, что в системе ценностей в социалистическом обществе, деньги не играют существенной роли.

Разоблачить Остапа Бендера Ильфу и Петрову всё же полностью не удалось, да и в их искреннем желании сделать это приходится сомневаться. На это указал Курдюмов, когда отметил:

> Если формально в *Золотом телёнке* действительность торжествовала над Командором, морально победителем в романе оказывался скорее О. Бендер. (Курдюмов 1983:440)

Это явилось следствием привлекательности Остапа, как человека, а также того обстоятельства, что никто в романах Остапу не был противопоставлен в качестве лучшей кандидатуры на роль положительного героя. В каком-то смысле функции положительного героя выполняет сам жулик и авантюрист Остап Бендер, так как он вершит суд над пороками "которые мешают продвижению к будущему", выставляя их в смешном свете или разоблачая их прямо. Характерным примером могут послужить следующие сцены, где голос "разоблачителя"-Остапа Бендера может с некоторыми оговорками приравняться к положительному голосу советских сатириков Ильфа и Петрова:

> Вечером Остап снова вызвал к себе Берлагу: На колени!, — крикнул Остап [...], как только увидел бухгалтера. (ЗТ:495)
>
> или
>
> У самого выхода Полыхаев схватил Остапа за рукав и пролепетал:
> — Я ничего не утаил. Честное слово! Я могу быть спокоен? Правда?
> — [...] Лично мне вы больше не нужны. Вот государство, оно, вероятно, вами скоро заинтересуется. (ЗТ:512)

Нужно сделать ещё ряд замечаний. Остап — единственный из героев, который лишён "rigidity", "unsociability", автоматизма, которые по

мнению Бергсона необходимы для того, чтоб персонаж был комическим (то есть комическим объектом). Нет ни одной черты или идеи-фикс у Остапа, которые были бы в нём настолько главными, чтобы закрывали бы ему глаза на всё остальное. Возьмём как пример характеристику Остап-жулик. Его жульничество часто носит характер игры и заходит гораздо дальше, чем его толкает цель. Ясно, что в *Двенадцати стульях* красноречие Остапа, скажем, перед васюкинцами было вызвано тем, что "Остап с утра ничего не ел". Но в *Золотом телёнке* например, есть эпизод, когда Остап специально идёт к художнику Феофану Мухину, который делал из овса портрет известного работника центра Плотского-Поцелуева. Перед Феофаном Мухиным и другими художниками Остап тоже произносит красноречивый монолог о картине из волос, однако никакой жульнической цели он не преследует и специально пошёл к Феофану Мухину, чтобы над ним посмеяться.

Или, например, возьмём отношение Остапа к деньгам. В обоих романах — это главная цель всей жизни Остапа. Однако нужно отметить, что Остап никогда не считает денег. Деньги для него не самоцель, он с ними легко расстаётся, охотно делится ими и т.д. Способы добывать деньги — это проявление своего рода мастерства, артистизма. Достижение миллиона в *Золотом телёнке* — высшее проявление этого мастерства. Поэтому Остап и был так разочарован, когда получил свой миллион: для него был важен поиск цели, а не сама цель. Это подчёркивают Ильф и Петров в следующем развёрнутом сравнении:

> Стало ему немного скучно, как Роальду Амундсену, когда он проносясь в дирижабле "Норге" над

> северным полюсом, к которому пробирался всю жизнь, без воодушевления сказал своим спутникам: "Ну, вот мы и прилетели". Внизу был битый лёд, трещины, холод, пустота. Тайна раскрыта, цель достигнута, делать больше нечего и надо менять профессию. (ЗТ:606)

Итак, в отношении Остапа к цели лежит иронический приём: противопоставление мечты и реальности, неравенство достигнутой мечты самой мечте. Дальше в конце романа почти всё повторилось, как в только что приведённом сравнении. Во время встречи Остапа с пограничниками были тоже и лёд, и трещины ("лёд тронулся"), и холод, а также "придётся переквалифицироваться в управдомы" сходное с "надо менять профессию".

Ещё одно замечание. Кроме чувства юмора у Остапа есть ещё одно важное качество, которого лишены все другие комические персонажи обоих романов: умение взглянуть на себя со стороны, способность иронизировать над собой. Это свойство проявляется больше всего именно в конце романа *Золотой телёнок*, когда Остап подвергается, по мнению большинства советских критиков, наибольшему разоблачению. Например, он комментирует достижение своей цели — "добычу золотого телёнка фразой: "сбылись мечты идиота". В финальной сцене, когда он переживает свое самое большое поражение, он, отбиваясь от румынских пограничников, выкрикивает пародические и пародически двусмысленные фразы: "Эксплуататоры трудового народа! Пауки! Приспешники капитала! Гады!" (ЗТ:651). Заключительная фраза, которую произносит Остап, "Не надо оваций! Графа Монте Кристо из

меня не вышло" (ЗТ:652) наполнена ироническим смыслом по отношению к самому себе, и она построена также, как некоторые остроумные изречения Остапа, в которых он иронизирует над другими (ср. культурные ссылки).

В конечном счёте разоблачение Остапа Бендера в обоих романах — это чисто внешний слой произведения. Авторы, показав своего персонажа привлекательным и умным, наделив его своим чувством юмора, проведя его через путь к цели, её достижение и разочарование, иронизируют в каком-то смысле и над собой — выразителями советских идеалов, так как указывают на тщетность устремлений человека в любом обществе и в любое время.

Воробьянинов

По первоначальному замыслу романа Воробьянинов должен был быть главным героем романа *Двенадцать стульев*, а Бендер должен был выполнять функции "расторопного помощника, слуги при глупом барине" (Шкловский 1934:3). В некотором роде это отразилось на начале романа. В первой главе нам представлен Воробьянинов, с ним и связана завязка "обрамляющей новеллы". Ему перед смертью сообщает тёща о бриллиантах, и это он, услышав об этом, отправляется в дорогу. Остап Бендер уже появляется потом. Можно сравнить начало *Двенадцати стульев* с началом *Золотого телёнка*, где Остап Бендер с самого начала должен был быть главным героем: в соответствии с этим даётся описание пешеходов и автомобилей, и на этом фоне появляется Бендер. В

Двенадцати стульях в начале описывается город Н., а потом на фоне города появляется Воробьянинов.

Однако Воробьянинов не смог стать главным плутом романа и не смог вынести на "своих плечах" сюжет плутовского романа. Но все же Воробьянинов участвует от начала до конца романа во всех плутовских операциях и проходит через все испытания сюжета вместе с Остапом: убегает от васюкинцев в лодке, его изгоняют с корабля, он идёт пешком по Военно-Грузинской дороге, просит милостыню на Провале, переживает землетрясение в Крыму.

Итак, мы выделяем то, что Воробьянинов — вынужденный плут, плут поневоле, и такой контраст — основной способ характеристики его образа. Роль плута, которую он должен выполнять по сюжету, и которая должна требовать известной изворотливости и приспособляемости к обстоятельствам, противоречит комическому характеру Воробьянинова, в котором выделяется "неподвижность", неэластичность, неумение приспособиться к обстоятельствам.

На сюжетную авантюрность его толкает жажда получить деньги и компаньонство Остапа, но весь его характер и вся его прежняя жизнь сопротивляются этому. В жизни города Н и в должности делопроизводителя как раз подчёркиваются застой, однообразие, неподвижность. Такой же неподвижной и застывшей представляется роль предводителя дворянства до революции. Сюжетная роль, в которой находится Воробьянинов, предполагает постоянное перемещение по дороге, участие в

погонях, резкую смену обстоятельств, мест, ночлегов, а также предполагает ловкость и хитрость. Такое "соположение" характера и сюжета проявляется в следующем. Воробьянинов нетерпелив, хочет всё время ускорить достижение цели, ускорить сюжет и предлагает в связи с этим быстрые непродуманные решения по контрасту с продуманными авантюрами Бендера. Он, например, предлагает ограбить мадам Грицацуеву, в то время как Остап хочет на ней жениться и спокойно покопаться в стуле. На корабле в главе "Нечистая пара" он также предлагает ускоренное решение:

> Ипполита Матвеевича снова охватила золотая лихорадка.
> — А почему бы не отнести его в нашу каюту? — спросил он нетерпеливо. — Мы б его вскрыли сейчас же. И если бы нашли брильянты, то сейчас же на берег...
> — А если бы не нашли? Тогда что? Куда его девать? Или, может быть, отнести его назад к гражданину Сестрину и вежливо сказать: "Извините, мол, мы у вас стульчик украли, но, к сожалению, ничего в нём не нашли, так что, мол, получите назад в несколько испорченном виде!" Так бы вы поступили?
> Великий комбинатор был прав, как всегда. (ДС:256)

Но часто получается так, что Воробьянинов наоборот оттягивает достижение цели, например, он пропивает деньги, и покупка стульев на аукционе становится невозможной. Парадоксально, что он делает всё прямолинейно, но и тем самым проваливает "операции", например, идёт за стулом к Изнуренкову и не получает его, в то время как Остап идёт вслед за ним и блестяще проводит операцию по получению стула: здесь явный контраст характерологической функции Воробьянинова и функции Остапа Бендера. Она ещё проявляется в том, что Остап заставляет его

играть роль без слов: надувать щеки в качестве "гиганта мысли, отца русской демократии" или молчать, представляясь учеником и "мальчиком" Бендера на корабле. Можно было бы привести таких примеров много.

Другой контраст, при помощи которого разрабатывается образ Воробьянинова — связан с его характеристикой как дворянина, аристократа, бывшего предводителя дворянства, обладателя собственного дома. Эта характеристика контрастирует с тем, что он должен делать по сюжету, то есть с его ролью мелкого вора, с ролью нищего на Военно-Грузинской дороге и с ролью помощника, слуги, "мальчика" Остапа.

Его аристократизм сопротивляется всему этому, и результат такого сопротивления комичен. В комплекс его аристократизма входят: сентиментальное отношение к своему прошлому, ко всему тому, что связывает его с дворянством, к своим вещам, к своему дому, к своему привелигированному положению. Эти чувства, представленные очень схематично, снижаются, подвергаются осмеянию при помощи включения их в контекст авантюр сюжета, в которых Воробьянинов принимает участие.

Например, Остап посылает его на самую первую авантюру в дом Старсобеса с целью добыть стул. Дом Старсобеса оказывается бывшим домом Воробьянинова, и на эту авантюру он не решается. Остап Бендер очень точно определяет причину колебания Воробьянинова и издевается над его дворянской сентиментальностью:

> — Я не могу, — сказал Ипполит Матвеевич, — мне очень тяжело будет войти в собственный дом.

— Ах да! Волнующая история! Барон-изгнанник! Ладно. (ДС:57)

По подобной же причине Воробьянинов не хочет сбрить свои усы: они присущи его облику "аристократа" "дворянина". Здесь опять перед нами конфликт между его обликом дворянина и ролью охотника за бриллиантами:

— Я не могу, — скорбно ответил Ипполит Матвеевич, — это невозможно.
— Что, усы дороги вам как память?
— Не могу, — повторил Воробьянинов, понуря голову.
— Тогда вы всю жизнь сидите в дворницкой, а я пойду за стульями.[...]
— Брейте. (ДС:56)

Самый яркий в этом смысле эпизод с Воробьяниновым — это тот, в котором он просит милостыню возле Провала в главе "Вид на малахитовую лужу". Здесь подвергается снижению "дворянская честь" и вступает в столкновение с нищенством, прошением подаяния, то есть с самым крайним с точки зрения дворянской чести унижением:

[...] вы сейчас пойдёте к Цветнику, станете в тени и будете на французском, немецком и русском языках просить подаяние, упирая на то, что вы бывший член Государственной Думы от кадетской фракции.[...]
Ипполит Матвеевич преобразился. Грудь его выгнулась, как Дворцовый мост в Ленинграде, глаза метнули огонь, и из ноздрей, как показалось Остапу, повалил густой дым. Усы медленно стали приподниматься.
[...]
— Никогда [...] никогда Воробьянинов не протягивал руки. (ДС:286)

Заметим, что Остап заставляет Воробьянинова просить подаяние именно от лица дворянина и подчеркивает то, что Воробьянинов должен

упирать на то, что он бывший член Государственной Думы и на знания (предполагаемые) иностранных языков. Комическое столкновение "дворянской чести" и роли нищего достигается введением некоторых иностранных фраз и текста о Думе в уста нищего: "Мсье, же не манж па сис жур. Гебен зи мир битте этвас копек ауф дем штюк брот. Подайте что нибудь бывшему депутату Государственной Думы." (ДС:286)

Ещё одна характеристика Воробьянинова, входящая в комплекс его "дворянства" — это донжуанство Воробьянинова, характеристика, которая выражается формулой "Воробьянинов-светский лев". Мы имеем в виду, например, сцену ухаживания Воробьянинова за Лизой и намёки на прошлые (внебрачные) отношения Воробьянинова с Еленой Боур.[14]

Донжуанство, шик Воробьянинова также снижается, пародируется, когда представлено в сочетании с его непривлекательной внешностью. К тому же он стар. В сцене свидания с Еленой подчёркивается старость обоих и то, что "от былой красоты не осталось следа". Через пародирование "романтики" воспоминаний указывается на светскость Воробьянинова: в тексте говорится, что Елена Боур была любовницей "молодого повесы" (ДС:116).

Однако опять же "романтизм" сталкивается с авантюрами Остапа и таким образом снижается, подвергается насмешке:

> — А вы помните, Елена Станиславовна —, говорил Ипполит Матвеевич.
> — А вы помните, Ипполит Матвеевич? —, говорила Елена Станиславовна.
> — Кажется, наступил психологический момент для ужина, — подумал Остап[...] (ДС:117)

Гораздо сильнее претензии на роль покорителя женщин и светского льва проявились в сцене с Лизой Калачевой. Здесь все желания Воробьянинова сводятся к желанию вернуть прошлое, а это значит, возвратить для себя образ соблазнителя:

> Ему захотелось быть богатым, расточительным и неотразимым. Ему хотелось увлекать и под шум оркестра пить редереры с красоткой из дамского оркестра в отдельном кабинете (ДС:148)
> Привычка тратить деньги легко и помпезно была ему присуща. Воспитанностью и умением вести разговор с любой дамой он славился в Старгороде (ДС:165)
> Как дворянин, не могу допустить! Сеньор. (ДС:167)

Всё его "дворянство" потерпело жестокое поражение: все отдельные признаки дворянина обернулись для Воробьянинова другой противоположной стороной. Претензии на богатство, расточительность обернулись растратой денег для покупки стульев на аукционе, "воспитанность" и умение вести разговор с любой дамой обернулись тем, что Лиза бьёт "его кулачком в нос" и убегает от него, а потом её муж физически наказывает Воробьянинова (правда и тут Воробьянинов ещё пытается противопоставить свое "дворянство" физическим побоям Коли: "Я его вызову на дуэль." Тем самым он прибавляет ещё один элемент в комплекс "дворянства", который подвергается снижению, "Воробьянинов-дворянин-дуэлянт".)

Итак, Воробьянинов — это чисто комический персонаж. На протяжении всего романа он проявляет одни и те же черты, и только сюжетные ситуации меняются. Эти черты в конфликте с ситуациями создают комическое в его образе. Сопротивление сюжету, протест против

роли, которую он должен выполнять в сюжете, не только объясняет все комические столкновения его образа, но и объясняют в какой-то степени концовку романа: убийство Воробьяниновым Остапа. Кроме всех других объяснений смерти Остапа и его убийства Воробьяниновым, которые давали разные критики,[15] мы предлагаем ещё одно. Протест Воробьянинова против Остапа — это протест против той сюжетной роли, которую тот ему навязал и протест против Остапа, как насмешника. Не только доля Остапа и месть за то, что Остап, как сильная личность, вздумал его вытеснить, нужны были Воробьянинову. Протест Воробьянинова — это протест против самого юмора, жертвой которого оказывался Воробьянинов на протяжении всего романа.

Не вызывает сомнения то, что в Воробьянинове выразилось всё то, чем ненавистно было Ильфу и Петрову старое. Всё, связанное с Воробьяниновым, нелепо, смехотворно, как старое, отжившее, не приспособленное и никчемное для сегодняшнего дня. Все его устремления обращены в старое; граница между старым и новым — это та граница, через которую он не может переступить, и в этом автоматизм и комизм его образа. И в этом правы советские критики, пишущие о романе.

Но тут встаёт другая проблема. Воробьянинов — один из самых нелепых и комичных персонажей Ильфа и Петрова, но всё же всё, что происходит с ним, могло бы послужить и для некомического повествования. Действительно, мы можем посмотреть на некоторые события жизни Воробьянинова, над которыми смеются Ильф и Петров с другой точки зрения. Он изгнан из родного города и он в него

возвращается через несколько лет, он встречает свою бывшую возлюбленную, он проходит через жизненные испытания, падения, страдания, он подвергается унижениям. Такие события в отнюдь не комическом освещении мы можем найти в классической литературе XIX века.

В образе Воробьянинова снижается, подвергается осмеянию не только представитель старого мира в нелепой погоне за иллюзорным счастьем-богатством, но и описывается через средства комического романа нового времени старый литературный герой. Воробьянинову Остап рассказывает "поучительную историю" о графе Буланове, гусаре-схимнике. Эта история в своей первой части схематично отражает некоторые мотивы в жизни героя литературы XIX века, например, блистание героя в свете (светские похождения, дуэли), таинственное исчезновение из света, а также поиски смысла жизни в монастыре. В истории о гусаре-схимнике эти мотивы жестоко осмеиваются включением их в один контекст с "травлей клопов".

В этой истории мы находим косвенное подтверждение того, что Воробьянинов является схематически представленным героем русской литературы XIX века. Ставя его в такие условия и подвергая безжалостному осмеянию, Ильф и Петров полемизируют с традиционной литературой и показывают нелепость старого героя в новой литературе с её новым отношением к системе ценностей. Воробьянинов в каком-то смысле новая утрированная пародийная вариация на серьёзную тему литературы XIX века — тему вырождения дворянства.

Отец Фёдор

В сюжетном плане отец Фёдор выполняет функцию ложного плута. Тайна мадам Петуховой о бриллиантах была доверена и ему, как священнику. Он выступает соперником пары Бендер-Воробьянинов, и, как мы уже указали выше, с ним связано самостоятельное путешествие, то есть в какой-то мере авантюрный сюжет, в котором он — главное действующее лицо.

Также как в случае с Воробьяниновым, у нас есть несоответствие облика отца Фёдора тому приключению, в которое он пустился. Сюжетное развитие отца Фёдора — это цепь нелепых положений. Кроме заведомо ложной цели ряд других несчастий преследует его. Однотипность и повторяемость такого рода несчастий служат средством комического: он уронил пиджак брата жены в Каспийское море, у него украли пальто, в него плюнул верблюд, в него клюнул орёл, орёл украл у него колбасу и т.д.

Нелепость отца Фёдора в дороге подчёркивается постоянным окружением вокруг него разных предметов. В дороге Ильф и Петров почти всегда изображают отца Фёдора с каким-то характерным для данного этапа дороги предметом. Тем самым придают его образу комическую характерность, которая похожа на способы изображения человека в карикатуре-рисунке.

> Прямо на него шел незнакомый гражданин с добрым лицом, держа на весу, как виолончель, *стул* (ДС:68). (Здесь и далее курсив мой — Б.Б.)

> Говорят, что видели его на станции Попасная, Донецких дорог. Бежал он по перрону с *чайником* кипятку (ДС:150)

> На одной руке ношу *пальто*, на другой *пиджак* (ДС:259)

> Он шёл мерным солдатским шагом, глядя вперёд себя твёрдыми алмазными глазами и опираясь на высокую *клюку* с загнутым концом. (ДС:259)

При изображении Ильфом и Петровым отца Фёдора важную роль играют не только комедии положения, но и язык. Воробьянинов говорит мало, и его язык ничем характерным не отличается. Устная речь отца Фёдора наполнена старословянизмами и архаизмами. Характерно, что чем большим унижениям подвергается отец Фёдор, тем его речь более насыщена старославянскими оборотами типа: "Не корысти ради, а токмо волею пославшей мя жены!" (ЗТ:301); "Куда девал сокровища убиенной тобой тёщи!" (ЗТ:302).

Для отца Фёдора Ильф и Петров также приводят два письма. В систему разноречия романа они входят как сказовые отрывки. С общей системой языка эти сказовые отрывки связаны тем, что это сказ письменный. В письмах используется традиционный приём такого рода сказа: столкновение и несоответствие формальных особенностей письма его содержанию. Отец Фёдор использует специальные письменные обороты, обязательные для письма, сообщения, которые не относятся к содержанию. Заключительные фразы писем "твой муж Федя", а также постоянные перечисления убытков и просьбы выслать деньги дают некоторые основания полагать, что письма отца Фёдора перекликаются с

письмами Достоевского жене, где тот сообщает о своих проигрышах в карты и просит прислать деньги.[16]

Интересно, что первое письмо, "писанное" им в Харькове, на вокзале, своей жене в уездный город Н" (ДС:160), содержит описание тех же событий и ту же информацию, которые уже описали авторы раньше. Это письмо нужно для введения другой точки зрения, для описания персонажа изнутри, с точки зрения его самого. Контраст точек зрения авторов и отца Фёдора создают комический эффект. Главное отличие этих точек зрения в том, что отец Фёдор думает, что он действительно близок к цели, а авторы говорят, что "понесло его по России за гарнитуром генеральши Поповой, в котором, надо признаться, ни черта нет." (ДС:160).

Причина всех несчастий отца Фёдора раскрывается через его характеристику, которая выражаестя в сочетании поп-стяжатель. Используя то, что он священник и нарушив "святость" предсмертной исповеди мадам Петуховой, он отправляется на поиски бриллиантов. Ильф и Петров очень мало уделяют внимания его обычной жизни священника, но пуская его в дорогу за бриллиантами, они подвергают сомнению именно святость, бескорыстие, честность служителя культа. Характерно, что именно на долю священника выпали все те испытания "внешнего комизма", через которые проходит отец Фёдор.

Доверяя именно священнику роль ложного плута и отправляя его в путешествие за бриллиантами, Ильф и Петров следуют старой русской

комической традиции. Глупый поп, а также жадный поп являются частыми героями русского фольклора. Это связано с природой народного карнавального смеха, который стремится к профанации святости и к развенчанию высшей власти. Проворовавшийся поп, нечестный поп является также персонажем дореволюционной газетной юмористики и часто встречается в газетных юмористических рассказах, шутках, анекдотах.

В романе Ильфа и Петрова изображение попа в погоне за бриллиантами должно было выполнять социальную задачу и должно было "ударить и ударить крепко" по поповщине. С такой же целью были выставлены попы у Маяковского и Демьяна Бедного.

Однако эту социальную задачу Ильф и Петров полностью не выполнили, так как отец Фёдор вызывает кроме смеха некоторую жалость. Все его стремления к обогащению оборачиваются неудачей, крахом, а сама мечта обогащения (свечной заводик, покрывало жене, избавление от столовников) представляется нам довольно скромной для сатирического персонажа-стяжателя. Один из критиков Курдюмов, например, находит, что судьба отца Фёдора является трагичной. Он пишет:

> Судьба отца Фёдора, прожектёра, хватающегося то за одну, то за другую идею обогащения, священника, бросившего родной город для поисков фантастического сокровища мадам Петуховой, не только комично, но и трагично. При всей своей суетливости отец Фёдор, в сущности, наивен и добродушен. (Курдюмов 1983:81)

Корейко

Если в *Двенадцати стульях* на пути Остапа Бендера встают "отдельные лица и коллективы", то в *Золотом телёнке* на пути к достижению цели Остапа встаёт один человек. Этим уже можно объяснить значительность образа Корейко в контексте персонажей и характеров романа *Золотой телёнок*. В *Двенадцати стульях* не было такого противопоставления Остапу, и сюжет двигал скорее случай. Стулья разъезжались; чтобы их добыть, нужно было совершать мелкие авантюры. В *Золотом телёнке* цель приближалась по мере развития единоборства Остапа с Корейко. Больше того, цель зависела от того, на сколько выяснятся детали биографии Корейко, то есть на сколько он *раскроется*.

Несмотря на то, что Корейко крупный авантюрист, он не авантюрный герой. Наоборот, он полная противоположность авантюрному герою, можно сказать, что он герой антиавантюрный. Поэтому в сюжетном отношении он связан не только с авантюрной линией, но и с фельетонной линией. Столкновение Остапа и Корейко — это столкновение авантюрной и фельетонной линий романа. Корейко — важный герой фельетонной линии. К фельетонной линии относится и его тайная жизнь, и его решающее значение в подпольной жизни "Геркулеса" — объекте фельетонного изображения. В авантюрной линии Остапа Корейко — это препятствие к достижению цели, в фельетонной линии — он один из главных персонажей и сатирических объектов. Корейко полная

противоположность авантюрности и условности Остапа. Корейко раскрывается через два противоположных полюса. Но если в других персонажах это несоответствие выражается в чертах характера, то есть какие-то две противоположные характеристики соседствуют в одном человеке, то в случае с Корейко — это две жизни.

Ильф и Петров развёртывают идиоматическое выражение "жить двойной жизнью" и остраняют его, действительно описывая и одну и вторую жизнь Корейко как разные. Первая, "неглавная" жизнь больше походит на жизнь литературного персонажа. Вторая "главная" жизнь представлена как жизнь реального лица, и в способе её описания используются совсем другие средства.

Основной способ описания второй жизни Корейко взят из советского фельетона двадцатых годов. Таким способом является описание персонажа путём описания реального факта. Ильф и Петров дважды дают биографию Корейко, сначала от своего имени, а потом через речь Остапа. В первом случае Ильф и Петров дают как бы готовый фельетон о Корейко, выдержанный в стиле этого жанра двадцатых годов и с "личностным" отношением автора. Это главы "Обыкновенный чемоданишко" и "Подземное царство". Деятельность Корейко раскрывается через точное описание фактов, даются даты его биографии и деятельности, указаны места действий и описываются подробно детали производства с указанием цен, перечислением документов и т.д. Например:

> В трестах он заключал договоры на поставку химпродуктов и получал сырьё по твёрдой цене. Ссуды он тоже получал. Очень много времени

> отнимала перепродажа полученного сырья на госзаводы по удесятерённой цене, и поглощали множество энергии валютные дела на чёрной бирже. (ЗТ:372)
> В этом периоде одним из наболее удачных его дел было похищение маршрутного поезда с продовольствием, шедшего на Волгу. Корейко был комендантом поезда. Поезд вышел из Полтавы в Самару, но до Самары не дошёл, а в Полтаву не вернулся. (ЗТ:370)

Описывая факты таким образом, Ильф и Петров создают иллюзию реального невымышленного лица, и в этом смысле он также полная противоположность Бендеру. Трудно было бы представить список "литературных предшественников" или "литературных дедов" Корейко, наподобие такого, какой мы представили в экскурсе литературы о Бендере. Связь с событиями в жизни страны придаёт этим фактам современность. Таким образом, Корейко современный персонаж, причастен к факту эпохи двадцатых годов и роль и способы его описания противоположны роли и способам описания Остапа. Итак, мы выделяем в описании второй жизни Корейко 1) связь описания Корейко с фельетоном, как жанром, и в этом смысле указываем на сюжетную близость Корейко другим "фельетонным" персонажам. (Все махинации Геркулеса и геркулесовцев представлены как управляемые рукой Корейко); 2) современность и причастность эпохе двадцатых годов; 3) иллюзию создания невымышленного персонажа.

В своей неглавной жизни Корейко ухаживает за Зосей, работает в "Геркулесе". В этой же жизни он "питается", а не ест и приходит обедать к отцу Зоси, Синицкому. Первая "неглавная" жизнь внешне

напоминает жизнь Акакия Акакиевича из гоголевской "Шинели". Он одинок (друзей у него не было, были только сослуживцы) (3Т:421), он получает мизерную зарплату ("предел его ночных грёз — покупка волосатого пальто с телячьим воротником") (3Т:431), он делает нудную работу, и над ним посмеиваются сотрудники. Однако всё, что он делает в своей первой неглавной жизни имеет свою противоположность в главной жизни и раскрывается через призму этой противоположности. Он беден, у него 46 рублей жалованья в первой жизни; он богат, миллионер во второй жизни. Он работает самым мелким служащим — счетоводом в "Геркулесе", он же вершил и управлял всей подпольной деятельностью того же "Геркулеса". В своей первой, неглавной жизни он делает сложные умножения в уме и тем самым поражает сотрудников (хоть всё равно считается туповатым парнем); он умножает свои капиталы во второй и главной жизни. Он лояльный советский человек ("типичный советский мышонок" — по выражению Остапа) и он ждёт возвращения капитализма в главной жизни. Он едет на Турксиб, важную советскую стройку и тем самым показывает особую лояльность, но истинная цель этой поездки раскрывается опять же через главную жизнь Корейко: он скрывается от Остапа, чтобы не лишиться миллиона из своего состояния.

Тогда, когда какие-то признаки из первой и второй жизни некоторым образом совмещаются, это служит источником комического. Например, возьмём характерный образ Корейко с "обыкновенным чемоданишком". Здесь внешняя неглавная жизнь Корейко заключена в описании внешнего вида чемодана:

> В таких вот чемоданишках пассажиры помоложе содержат нитяные носки "Скетч", две перемены толстовок, один волосодержатель, трусики, брошюру "Задачи комсомола в деревне" и три крутых сдавленных яйца. Кроме того в углу обязательно находится комок грязного белья, завёрнутый в газету "Экономическая жизнь. (ЗТ:363)

Потом, по контрасту с внешним видом чемодана сообщается о его действительном содержимом:

> [...] чемодан, в котором лежали не брюки "Столетье Одессы", не бледная курица и не какие-нибудь "Задачи комсомола в деревне", а десять миллионов рублей в иностранной валюте и советских денежных знаках. (ЗТ:368)

Таким образом на вещь переносится главная характеристика её обладателя: контраст между внешней и не главной жизнью и внутренней главной.

Очень похожий образ использует Ильф и Петров, когда у Корейко "в плоской железной коробке от папирос "Казбек" лежало десять тысяч рублей бумажками, достоинством по двадцать пять червонцев каждая". И в это же самое время Корейко не может повести Зосю, девушку, которая ему нравится, в кино, и её уводит молодой человек "в прекрасных сандалиях".

Надо сказать, что Корейко — одна из тех фигур, которых мы специально рассматриваем, не вызывает сочувствия и жалости. Это отчасти от того, что Корейко и сильная, и преступная личность. В каком-то смысле Корейко укладывается в схему сатирического персонажа советской литературы 30-ых годов: под маской лояльного

советского гражданина скрывается сильный и опасный враг.

Но всё же и в описании Корейко есть ряд вещей, которые полностью не укадываются в эту схему. Если представить себе, что у Корейко нет второй главной жизни, то его первая, неглавная, представляется мрачной и жалкой. А именно такой жизнью и жили сотни тысяч советских граждан, не обременённых второй жизнью и чемоданом с миллионами. В своей неглавной жизни Корейко не делает ничего такого, чтобы не делали другие положительные герои на его месте и чтоб отличало его от нового советского человека. Он первый всегда подписывается на заём, прилежно работает, не пьёт, не курит. Он даже сидит на трибуне среди первых строителей Турксиба. Он ходит в унылой одежде, в которой ходят все конторские работники. Он не может себе позволить пойти в кино и не может ничего купить не потому, что он скуп, а потому что он хочет остаться в рамках этой самой неглавной жизни, а эти рамки не позволяют ему ничего этого. И если Зося отказывает ему в предложении выйти за неё замуж, то это не потому, что она знает о его второй и главной жизни, а именно потому, что ей не нравится его неглавная жизнь. (Ведь он получает всего 46 рублей.)

Когда Остап говорит, что он не хочет быть "первым учеником и получать отметки за внимание, прилежание и поведение" (ЗТ:650) и не хочет быть ангелом и вкладчиком сберкассы, то есть советским человеком, он как раз имеет в виду то, что он не хочет быть "советским мышонком", таким как Корейко в своей неглавной жизни. И Остапа Бендера тут вполне можно понять. Абстрактный обладатель неглавной

жизни, человек, под маской которого прячется Корейко, не единственный представитель коллектива в романах. Но если большинство других представителей коллектива имеет какие-то пороки, "пережитки", то внешний Корейко — действительно "первый ученик". Так образ маленького человека, Акакия Акакиевича, скрыто предстал и в образе положительного советского человека, строителя первой пятилетки.

Паниковский

В *Золотом телёнке* в поиск за богатством вместе с Остапом отправляются профессиональные жулики в отличие от *Двенадцати стульев*, где искатели приключений — сатирическая пара дворянин и поп. Однако и тут мелкие жулики Балаганов и особенно Паниковский сопротивляются движению Остапа к цели. У Паниковского совсем другие цели и другие методы для её достижения, и он пытается навязать свой сюжет: мелко-уголовный. Поэтому он всё время бунтует против Остапа и его методов.

Паниковский — человек мелкого уголовного мира, и исходя из этого он предлагает каждый раз своё развитие сюжета. Вместо шантажа, разоблачения, остроумных авантюр Остапа он предлагает грабёж, мелкое воровство, грубый обман; вместо вклада денег в новые авантюры — немедленный делёж и трату. Результатом такого сопротивления являются сцены с Паниковским, которые как бы предлагают самостоятельный вариант действий, дублируют и пародируют авантюры Остапа. Так, например, в то же самое время, когда Остап дописывает дело Корейко,

то есть завершает свою самую крупную авантюру, развивается эпизод, в котором Паниковский распиливает гири Корейко. Там же, где общий сюжет Остапа в чём-то совпадает с уголовным, там Паниковский участвует в общем сюжете, например, грабит Корейко на берегу моря. Это даёт повод Остапу пойти к Корейко под видом милиционера.

В самом уголовном характере действий Паниковского есть свое противоречие. На протяжении всего романа в Паниковском интересным образом взаимодействуют два мира: мы их назвали миром "общественного подонка" (сюда входит и мелко-уголовный, воровской мир) и миром "добропорядочного старика". В первый мир входит вся его настоящая видимая жизнь: его роль сына лейтенанта Шмидта, мелкие грабежи, в которых он участвует или хочет участвовать. Сюда также относится его бродяжничество, отсутствие постоянного места, скитание из города в город, короче та черта, которую Остап определяят как основную в Паниковском, выводя её на надгробную надпись: "Паниковский — человек без паспорта".

Мир "добропорядочный" — это тот, который не реализуется в образе, но это или мир мечты, или в какой-то степени мир прошлого, или, и это главное, — гипотетический мир, то есть тот, который мог бы стать главным в Паниковском, но не стал. Образ гипотетического человека, "добропорядочного старика" вырисовывается таким образом:

> Такое лицо (как у Паниковского — Б.Б.) бывает у человека, который прожил долгую порядочную жизнь, имеет взрослых детей, пьёт по утрам здоровое кофе "Желудин" и пописывает в учрежденческой стенгазете "Антихрист". (ЗТ:380)

Итак, в гипотетический мир входят: 1) внешний вид добропорядочного старика, 2) семейственность, уют, оседлое положение по контрасту с бродяжничеством и одиночеством, 3) почтенная старость и почётная смерть.

Кое-что от внешнего вида этого гипотетического добропорядочного старика есть у Паниковского — это манишка, золотой зуб, манжеты, галстук, шляпа. Однако манжеты такие грязные, что на них можно писать мелом, манишка одета на голую, волосатую грудь, у шляпы "грязная соломенная крыша" и т.д. Короче, во внешнем виде Паниковского тоже есть совмещение мира "общественного подонка" и мира "добропорядочного старика".

Далее через образ Паниковского проходит мотив семьи и семейного уюта: "Я семейный человек, у меня две семьи"; "Женюсь, ей-богу, женюсь"; "Я люблю её как дочь" (ЗТ:554); "Ах если бы гири были золотые, честное благородное слово, я бы на ней женился" (541); "Детей вы не родили из экономии, а жён бросали". Вспоминая о своём прошлом, он говорит: "У меня была семья и на столе никелированный самовар". (ЗТ:134)

Характеристика "Паниковский-гусекрад" как раз содержит столкновение вора и семейственного человека.[17] "Крад" — это уголовная сторона Паниковского. "Гусь" как блюдо, связан именно с гипотетическим семейственным человеком. Вспомним, что в *Двенадцати стульях* гусь входит, как один из компонентов, в семейную идиллию инженера Брунса:

(Мусик, готов гусик) (ДС:291).

Один раз Паниковский так увлекается своей ролью "добропорядочного старика", что даже забывает о своей уголовной деятельности, в данном случае о своём двусмысленном положении служащего-курьера в конторе "Рога и копыта".

> А меня не посылают в командировку. И отпуска не дают. Мне нужно ехать в Ессентуки, лечиться. И выходных дней у меня нет, и спецодежду не дают. Нет, Шура, мне эти условия не подходят. И вообще я узнал, что в "Геркулесе" ставки выше. Пойду туда курьером. Честное, благородное слово, пойду. (ЗТ:495)

Образ гипотетического человека, который живёт в Паниковском, часто воспроизводится при помощи отрицания его. Часто частица "не" отрицает этого гипотетического человека, но таким образом и указывает на него и, благодаря отрицанию, приближает его к Паниковскому:

> А вы скоро умрёте. И никто *не* напишет про вас в газете: "Ещё один сгорел на работе". И на могиле *не* будет сидеть прекрасная вдова с персидскими глазми. И заплаканные дети *не* будут спрашивать: Папа, папа, слышишь ли ты нас? (ЗТ:459)
> Но был ли покойный нравственным человеком? Нет, он *не* был нравстевенным человеком. (ЗТ:459) (курсив мой — Б.Б.)

Гипотетический человек, которого мы описали и "человек без паспорта" соприкасаются в одном человеке. Везде, где такое соприкосновение происходит, оно служит источником комического в образе Паниковского.

Ещё более чем случай с Воробьяниновым и отцом Фёдором, Паниковский кроме смеха вызывает жалость. Паниковский, по выражению Остапа, имеет вспыльчивый характер, и он постоянно бунтует. Он нарушает запреты, переходит через границу дозволенного, нарушает "сухарёвскую конвенцию", бунтует против Остапа и т.д. Результатом всех таких бунтов является наказание, и, как точно замечает Щеглов, "мотив физической расправы проходит через всю карьеру Паниковского." (Щеглов 1975:191).

В отличие от Воробьянинова и отца Фёдора он асоциален и аполитичен. Хоть Паниковский тоже говорит однажды, что революция изменила его жизнь и заставила его стать авантюристом и сыном лейтенанта Шмидта, мы знаем, что до революции он был "слепым", то есть тоже мелким жуликом и карманным вором. Скорее в этом случае пародируется советский штамп, которым пользовались многие новые советские интеллигенты: революция открыла глаза на мир. "Революция открыла глаза" Паниковскому, который перестал быть слепым, и он стал сыном революционера лейтенанта Шмидта.

Скорее чем представителя какого-то класса или прослойки, Паниковский представляет образ вечного "городского сумасшедшего", который есть всегда и везде, в любом городе и без которого жизнь города, что-то теряет. Мотив "вечности" Паниковского становится особенно понятным, если сравнить его с "вечным жидом" из "Истории вечного жида", рассказанной Остапом.

"Вечный жид" в интерпретации Остапа — это "пошлый старик", который "шатался по всему миру, не прописываясь в гостиницах и надоедая гражданам своими жалобами на железнодорожные тарифы, из-за которых ему приходилось ходить пешком" (3Т:584).

Остап Бендер также отмечает его "сварливый характер". "Вечный жид" также как Паниковский, "пил прохладительные напитки, глядел на океанские пароходы" и имел "неопрятную зелёную бороду" (3Т:584). Таким образом "вечный жид" это тот же Паниковский, возведённый в миф. Паниковский шатался по стране, вечный жид — по миру и времени. Вечного странника не стало, так как его зарубили бандиты в гражданскую войну на Украине. Паниковского убила крестьянка за кражу гуся. (Правда, смерть Паниковского представлена не без комического снижения по сравнению со смертью его прообраза "вечного жида" в рассказе Бендера.)

Вторая характеристика, которая связывает Паниковского с "вечным жидом" кроме вечности, — это его еврейство. Ильф и Петров настойчиво подчёркивают еврейство Паниковского: у него манишка, которая "взвилась, как пергаментный свиток", "ветхозаветные брюки", а также отчество Самуэлевич.

А тот факт, что Паниковский одесский еврей, связывает Паниковского с другими одесскими евреями, прежде всего с героями Бабеля и персонажами одесских анекдотов. По замечанию Каганской и Бар-Селы Паниковский делал с успехом то, что стоило таких усилий

Лютову из "Конармии", то есть убивал гуся. Лютов убил гуся и таким образом стал своим среди красноармейцев, Паниковский убивал гуся множество раз, и это, наоборот, ещё больше отдаляло его от общества, и он должен был ко всему же нести за это наказание. Таким образом, "акт посвящения Лютова", который сам по себе изображён комически, ещё больше снижается и утрируется в образе Паниковского. Также Паниковский в какой-то степени пародирует и утрирует одесских налётчиков, романтизированных Бабелем в "Одесских рассказах". Остап Бендер однажды прямо указывает на связь Паниковского с налётчиками Бабеля: "Мелкая уголовная сошка вроде Паниковского написала бы Корейко письмо: "Положите во дворе под мусорный ящик шестьсот рублей, иначе будет плохо," (3Т:454). Заметим, что Беня Крик писал точно такие же письма Тартаковскому в рассказе "Как это делалось в Одессе".

Таким образом, через Паниковского Ильф и Петров, вероятно, противопоставляют Остапа Бендера воровской тематике, модной у писателей так называемой "южнорусской школы" и возможно, скрыто полемизируют с героями Бабеля.

Васисуалий Лоханкин

Вся история Васисуалия Лоханкина изложена в двух главах, в главе тринадцатой и главе двадцать первой, и то в главе двадцать первой он уже не главный персонаж, а эпизодический: один из обитателей "Вороньей слободки". Эти главы являются как бы отдельным рассказом,

хотя есть их мотивировка в общем сюжете. У Лоханкина Бендер снимает комнату.

Образ Васисуалия Лоханкина также построен на контрасте. Этот контраст состоит из оппозиции, которую можно представить схематически как "высокое vs. низкое" или как "духовное vs. материальное". В свете этой опозиции все характерные проявления Лоханкина, его мысли, чувства и действия имеют двойной смысл, находятся и в одной и в другой части оппозиции. Но собственно перевес всегда на стороне низкого, и таким образом он снижает, опошляет высокое.

Основополагающий мотив, характерный для Лоханкина, — это страдание. Речь идёт не просто о страдании, а о преувеличенном, всеобъемлющем страдании. Фактически Лоханкин все время страдает: от него ушла жена, его побили соседи, он остаётся без крова после пожара.

Страдание, относящееся к полюсу "высокое" — это духовное страдание. Страдание, относящееся к полюсу "низкое" — это физическое страдание. Духовное страдание — это страдание за идею, о котором говорит и думает Лоханкин: "Не такова ли судьба всех стоящих выше толпы людей с тонкой конституцией? Галилей, Милюков, А. Ф. Кони" (3Т:447). Юмор возникает там, где его страдание, описанное в части оппозиции "высокое", попадает в низкое страдание. Примером может послужить физические страдания Лоханкина, когда его наказывают обитатели "Вороньей слободки". Это страдание снижается переводом его в нижнюю часть тела: Лоханкина наказывают за то, что он не тушил свет

в туалете, его бьют по "филейным частям". Совмещение духовного страдания и такого рода приниженного страдания в одном дают наибольший комический эффект:

> А может быть, так надо; подумал он, дёргаясь от ударов и разглядывая тёмные, панцырные ногти на ноге Никиты, — Может, в этом искупление, очищение, великая жертва. (ЗТ:454)

Таким же образом изображена голодовка, которая представлена и в "высоком" полюсе, и в "низком" и на их стыке. Сама голодовка связана с протестом, бунтом. Вот пример из характерного диалога Варвары и Лоханкина:

> — Это бунт индивидуальности.
> — И этим я горжусь [...] Ты недооцениваешь индивидуаальности и вообще интеллигенции. (ЗТ:443)

Голодовка также связана со страстью, с высоким чувством. Однако в отношениях Лоханкина и Варвары опять же подчёркивается сторона, связанная с нижней частью тела. Она называет его самцом, он её самкой и публичной девкой. Птибурдуков обвиняется Лоханкиным в том, что хочет "предаться похоти". Ильф и Петров также подчёркивают, что у Варвары есть "два существенных достижения — большая белая грудь и служба" (ЗТ:443).

С другой стороны голодовка, как "высокое страдание" развенчивается ночным тайным обжорством Лоханкина. Причём опять Ильф и Петров описывают это очень конкретно и подробно именно потому, что мы знаем другое высокое значение голодовки:

> Он стоял у открытой дверцы буфета, спиной к

> кровати и громко чавкал. От нетерпения и жадности он наклонялся, притопывал ногой в зелёном носке и издавал носом свистящие и хлопающие звуки. Опустошив вкусную баночку консервов, он осторожно снял крышку с кастрюли и погрузив пальцы в холодный борщ, извлёк оттуда кусок мяса. (ЗТ:447)

Такой же контраст "высокого" и "низкого" заключён и в имени Лоханкина и в его речи. Имя Васисуалий состоит из имени Василий с привлечением суффикса -уал-, как в слове интеллектуал. Имя Лоханкин от слова лохань, лоханка-корыто, посуда для стирки или для помоев. Сочетание имени и фамилии, представленной таким образом, — типичный пример подобной оппозиции.

Ругаясь со своей бывшей женой Варварой и соперником инженером Птибурдуковым, Лоханкин оформляет свои ругательства ямбическим размером:

> Птибурдуков, тебя я презираю [...]. Жены моей касаться ты не смей! Ты хам, Птибурдуков, мерзавец! Куда жену уводишь от меня? (ЗТ:445)

В процитированном примере форма находится в полюсе "высокое" (поэзия), а содержание находится в полюсе "низкое".

Курдюмов, на наш взгляд, правильно ответил критикам, которые считали, что этот "унылый идиот" Лоханкин, "который пристает к бросившей его жене, должен был типизировать основные черты интеллигента" (Мандельштам 1971:347) и доказал несправедливость такого рода обвинений.[11] Нам к этому добавить больше нечего. Мы считаем, что через Лоханкина скорее высмеиваются идеалы страдания, очищения через

страдание и жертвенности, которые культивировала русская литература XIX века (например, произведения Достоевского) и которые частично унаследовала интеллигенция начала XX века.

Заключение

Заключение

В первой части мы говорили о зависимости комического изображения от конфликта 20-х годов, который выражался в борьбе нового и старого миров. Мы показали, что этот конфликт определял природу комического у таких писателей как: Бабель, Олеша, Зощенко, Булгаков, Хармс.

Наше исследование показало, что этот конфликт определяет особенности стилистического, языкового и характерологического уровней и романов Ильфа и Петрова *Двенадцать стульев* и *Золотой телёнок*. Отсюда встаёт вопрос об отношении Ильфа и Петрова к этому конфликту, то есть вопрос, который в последние десять, пятнадцать лет задают многие критики: "чья" это сатира, с позиции какого идеала Ильф и Петров освещали действительность? Многие современные критики сходятся на том, что это советская сатира (в отличие от сатиры Булгакова и Зощенко), то есть жизнь освещается с точки зрения идеала новых советских ценностей. Советские критики Ильфа и Петрова за это хвалят, "антисоветские" — ставят писателям это в упрёк. Для такого утверждения критиков, надо сказать, есть кое-какие основания: это выбор Ильфом и Петровым некоторых объектов для сатиры, таких как: религия и церковники, дворянство, буржуазные пережитки НЭПа. Этим утверждениям критиков также способствует изображение отрицательного персонажа как замаскировавшегося врага и, наконец, развенчание индивидуалистических стремлений главного героя Бендера.

Даёт ли наш анализ ответ на этот вопрос? Прямого ответа он не даёт. Но анализ трёх структурных уровней романов с точки зрения комического и его соотношения с конфликтом нового и старого миров всё-таки проливает немного света на эту проблему.

Анализ стилистического уровня романов показал, что для романного разноречия Ильфа и Петрова характерно пародирование разных пластов современного авторам письменного языка. Основной чертой объекта пародии является штамп, клише. Наш анализ пародии позволил раскрыть разные способы введения пародии авторами, а также продемонстрировал переход от явной пародии к скрытой. Мы выделили три вида явной (цитированной) пародии: собственно цитатная пародия, афористическая пародия, а также близкое к пародии введение реальных текстов без изменений. В скрытой пародии большую роль играет не только комическое отражение разных языковых пластов, но также столкновение слов, выражений и целых отрывков из разных стилей в одном органичном отрезке текста или высказывании. Все это придаёт стилю Ильфа и Петрова высокую комическую насыщенность, а определённый выбор объектов для пародии — неповторимость и оригинальность.

Из стилистического анализа становится ясно, что главным объектом комического языка стал новый официальный язык советской эпохи (хотя уделено место и штампам из "старого" языка), — язык новой идеологии, который вошел в литературные и журналистские жанры и обычную речь нового советского человека. Именно эту сторону —

пародирование официального языка и включение его в авторскую речь и речь персонажей унаследовали от Ильфа и Петрова новые писатели последнего тридцатилетия, такие как Аксёнов, Синявский, Войнович, Искандер.

Сюжет становится не менее важным в комическом отражении действительности. В обоих романах Ильф и Петров используют авантюрную сюжетную схему, которая делится на множество мелких и крупных сюжетов-авантюр. Ильф и Петров также не брезговали сюжетными принципами лёгкой комедии и кинокомедии. В самих авантюрах есть большая насыщенность комическими движениями. Здесь используются традиционные мотивы ситуативного юмора: путаницы, совпадения, "неузнавание" а также серия мотивов: "провал-погоня-спасение".

Принципы юмора положений действуют на очень современном и реальном жизненном материале. Фельетонные вставки, сатирические описания, обзоры современной автором социальной и бытовой жизни являются фоном авантюр. Особую сюжетную роль играет дорога, которая обрамляет оба романа и придает их сюжетным структурам завершённость и органичность, так как сама по себе метафорически воплощает жизнь человека. Из этого мы можем сделать заключение об отмеченном нами ранее несоответствии авантюр и "серьёзного" материала — "картины мира", на фоне которой развивается действие романов. Соотношение "авантюр" и "отступлений" не одинаково в обоих романах: в *Двенадцати стульях* большую роль играют "авантюры", в *Золотом телёнке* —

отступления.

И наконец, характеры. Описание человека у Ильфа и Петрова представлено по законам комического. Остап Бендер является во многом условным персонажем, так как является не объектом комического, а его инструментом. Он один из авторских приёмов комического: он острит, пародирует, провоцирует других персонажей на комические поступки и т.д. Он несколько меняется от романа *Двенадцать стульев* к роману *Золотой телёнок*. В романе *Двенадцать стульев* больше представлена его характеристика плута, в *Золотом телёнке* — его характеристика пародиста. Остальные характеры являются объектом комического и их черты представлены в типично комическом освещении. Особенностью описания Ильфом и Петровым характеров является ярко выраженный конфликт каких-то двух противоположных полюсов, которые взаимодействуют и борются в одном человеке. Такое столкновение определяет все поступки персонажей и является источником комического.

Роль главного героя Остапа Бендера, роль проявителя комического, сатирика и пародиста, противоречит его функциям объекта сатирического изображения. Некоторые другие образы тоже полностью не укладываются в схему персонажей советской сатиры: Воробьянинов, отец Фёдор, Паниковский вызывают в разной степени не только смех, но и жалость, а изображение "неглавной жизни" Корейко скрыто высмеивает образ нового советского человека. Главное, что описание всех характеров вместе представляет нам картину жизни, в которой все пути к счастью отрезаны. Ильф и Петров не смогли противопоставить этому крушению путей к

счастью никаких других выходов. Таким образом, через романы проходит ироническое отношение ко всем устремлениям человека вообще и иронический мотив об иллюзорности счастья.

Вместо рецепта счастья Ильф и Петров оставили нам два весёлых романа. Один из современных продолжателей Ильфа и Петрова по линии комического и плутовского романа — Фазиль Искандер как-то сказал, что юмор равнозначен художественной правде. Такова роль юмора и в романах Ильфа и Петрова.

Примечания

Примечания

1. Хорошую классификацию существующих теорий комического представил в своей недавней работе *Техника комического у Зощенко* М. Крепс (Крепс 1986). Теорию несоответствия, которую мы выделяем как главную для нашей задачи он помещает в свою классификацию наряду с "теорией превосходства" "теорией освобождения от напряжения" и "психоаналитической теорией". То, что мы называем несоответствием, он называет несовместимостью. Как удовлетворительную теорию он выдвигает, однако, не выше перечисленные, а теорию биссоциации А. Кестлера. Мы считаем, что теория биссоциации только развивает теорию несоответствия. Она уделяет внимание не только несоответствию, но и стыку, столкновению несоответствующих друг другу объектов комического. (Кестлер 1964).

2. Ссылки на рассказ "Пушкин" будут даваться по "Зощенко 1969: 48-51".

3. Речь идёт о книге Бахтина *Вопросы литературы и эстетики* (Бахтин 1975), в которой вопросы о "романном слове" разработаны более тщательно, чем в его предыдущих, более известных на Западе, работах.

4. Сборник *Парнас дыбом*, по свидетельству Д. Молдавского (Молдавский 1981) был выпущен в Харькове в конце двадцатых годов. Авторы пародии подписались псевдонимами Э.С.П., А.Г.Р., А.М.Ф., — Э. Паперная, А. Розенберг, И. Айзеншток, И. Каганов, А. Финкель (Молдавский 1981:320-321).

5. Курдюмов верно отмечает сходство объекта этой пародии с объектом пародии Булгакова, которую тот вкладывает в уста писателя из пьесы "Адам и Ева": "Ах, Ваня, Ваня! Зазвенело на меже" (Курдюмов 1982:166).

6. Интересно, что несмотря на то, что авторы указали на объект пародии, она вышла за границы пародии на деревенскую прозу. Нагромождение диалектными словами характерно и для других авторов. Это сближает эту пародию с пародией авторов *Парнаса дыбом* на Ремизова: "Смрад от козла пошёл. Пахкий, жеглый смрад. Заегозила старуха: "Ух, хорошо. Люблю." А козёл набычится, копытом в брюхо: "Уйду я от тебя, наянила ты мне. В лесу шишки сосновые, дух земной, ярый." (Молдавский 1981:321).

7. Плакаты Маяковского и другие плакаты о Керзоне попадают в булгаковский фельетон. У Булгакова пародия на такой плакат вынесена в заглавие: "Вы слышите, товарищи, звон, но не знаете, кто такой Керзон?" (Булгаков 1982:316).

8. Спектакль "Женитьба" театра "Колумб" является пародией на известную постановку гоголевского "Ревизора" Мейерхольдом.

9. Содержание фильма "Кукла с миллионами" взято, как это ни странно, из рецензии на этот фильм О. Мандельштама. (Мандельштам 1967).

10. В конце *Золотого телёнка* авторы, правда, хотят показать, что у него возникло любовное чувство к Зосе Синицкой, но это как раз звучит художественно не убедительно. Перефразируя слова самого Бендера, можно сказть, что он не похож на человека, у которого может быть любимая или жена. Видимо, это послужило одной из причин тому, что Ильф и Петров изменили певоначальный замысел *Золотого телёнка* и в конце романа не поженили своего героя на Зосе Синицкой.

11. Имя Остапа может вызвать ещё ряд ассоциаций, указывающих на расплывчатость и неопределённость его происхождения. Фамилия Бендер относит нас также к городу Бендеры, который был и под турецким

влиянием, и в котором было бендерское восстание. Указывая на неопределённость и на космополитизм в его происхождении, мы всё-таки считаем, что не нужо так уж слишком серьёзно относиться к полному имени Остапа, как это делают Каганская и Бар-Села (1984), так как Остап мог просто скомпелировать своё полное имя, чтобы оно звучало смешно, экзотично и красиво.

12. Для передачи стиля "биографии великих людей" также используются названия книг из трилогии Толстого *Детство, Отрочество, Юность*. Также Ильф и Петров разрушают штампы при помощи замены слова "голубое" на "голубенькое" детство, а "розовое" — на "розоватое" отрочество.

13. Имеется в виду тенденция большинства советских работ об Ильфе и Петрове, которые начали реабилитацию писателей в шестидесятые годы. Критики Яновская (1963), Старков (1969), Вулис (1960) считают, что неоднозначность главного героя Остапа Бендера оправдывается тем, что Ильф и Петров осудили его в последней части *Золотого телёнка*.

14. Об этих отношениях и других светских похождениях Воробьянинова мы узнаём также из рассказа "Прошлое регистратора Загса". Этот рассказ был опубликован в журнале *Тридцать дней* как самостоятельный рассказ. В примечании говорилось, что "Прошлое регистратора Загса" является неизданной главой из романа *Двенадцать стульев*. В текст романа эта глава авторами никогда не включалась. (Ильф и Петров 1961:531-547).

15. Имеется в виду мнение критиков о стяжательстве и жадности Воробьянинова, которые они выдвигают как причину того, что Воробьянинов убил Остапа. Например, Вулис говорит, что "разыгравшаяся

жадность Кисы и приводит к тому, что он, несмотря на внешнее своё смирение, [...], в конце концов убивает Остапа. (Вулис 1960:164)

16. Нам не удалось установить прямой связи писем Достоевского с письмами отца Фёдора, то есть прямого пародирования: письма Достоевского под редакцией Долинина были опубликованы в 1928 году, в том же году роман Ильфа и Петрова появился в журнале *Тридцать дней*. На связь этих писем с письмами Достоевского намекает Сарнов в своей статье о пародии. Сарнов пишет: "Прочитав подпись под письмом Достоевского к жене "Твой вечный муж Федя" мы, вероятнее всего, даже не улыбнулись бы [...] но, читая ту же фразу в письме соперника Кисы Воробьянинова — отца Фёдора, мы смеёмся" (Сарнов 1984:126).

17. Само слово "гусекрад", которым Бендер называет Паниковского, — это неологизм Ильфа и Петрова. Есть слово "конокрад". Замена коня гусём вызывает комический эффект.

18. Суть этих споров изложил Курдюмов (Курдюмов 1983). Они сводятся к тому, что некоторые независимые русские критики нашли в Лоханкине пародию на всю интеллигенцию двадцатых годов. Этому мнению способствовали авторитет Надежды Мандельштам и Аркадия Белинкова, которые впервые обвинили Ильфа и Петрова в атаке на интеллигенцию. Позже такое мнение поддержала Каганская (1977). С ними спорит на протяжении почти всей своей работы Курдюмов.

Библиография

Библиография

Первоисточники

Бабель, И. (1979), *Детство и другие рассказы.* Иерусалим.

Булгаков, М. (1982), *Собрание сочинений.* т. 1, Анн-Арбор.

------------. (1982), *Собрание сочинений.* т. 2, Анн-Арбор.

------------. (1925), *Дьяволиада.* Москва.

Зощенко, М. (1969), *Рассказы 20-х годов.* Lethworth, Heartfordshire.

------------. (1978), *Избранное.* Москва.

Ильф, И. и Петров, Е. (1961), *Собрание сочинений в пяти томах.* Москва.

------------. (1964), *Двенадцать стульев. Золотой телёнок.* Москва.

Олеша, Ю. (1969), *Зависть.* Оксфорд, Лондон.

-----------. (1973), *Зависть и другие.* Чикаго.

-----------. (1974), *Избранное.* Москва.

Хармс, Д. (1974), *Избранное.* Wuerzburg.

Использованная литература

Барратт (1980), Barratt, A. *Iurij Olesha's Envy.* Birmingham.

Бармин, А. (1928), "Пути Зощенки" *Мастера современной литературы. Статьи и материалы.* Ленинград.

Бахтин, М. (1963), *Проблемы поэтики Достоевского.* Москва.

-----------. (1965), *Творчество Франсуа Рабле.* Москва.

-----------. (1975), *Вопросы литературы и эстетики.* Москва.

Бегак Б., Кравцов Н., Морозов А. (1930), *Русская литературная пародия,* Москва-Ленинград.

Белинков, А. (1976), *Сдача и гибель советского интеллигента.*

Юрий Олеша. Мадрид.

Бергсон (1924), Bergson, H., *Laughter*. New-York.

Борев, Ю. (1970), *Комическое*. Москва.

Виноградов, В. (1928), "Язык Зощенки" *Мастера современной литературы. Статьи и материалы*. Ленинград.

Вишевский (1985), Vishevsky, A. *Irony in Contemporary Russian Literary Culture*. unpublished doctoral dissertation, University of Kansas.

Вулис, А. (1960), *Ильф и Петров*. Москва.

Галанов, Б. (1961), *Илья Ильф и Евгений Петров*. Москва.

Галлиган (1984), Galligan, E., *The comic vision in literature*. Athens.

Геллер, М. (1983), *Андрей Платонов в поисках счастья*. Париж.

Гибиан (1974), Gibian, G. "Introduction", *Данил Хармс — Избранное*. pp. 9-43, Wuerzburg.

Гиппиус, В. (1924), *Гоголь*. Ленинград.

Далгард (1982), Dalgård, P., *The Function of the Grotesque in Aksenov*. Aarhus.

Дземидок (1967), Dziemidok, B., *O komizmie*. Warszawa.

Доиль (1978), Doyle, P., "Bulgakov's Satirical View of Revolution in Rokovye iaitsa and Sobach'e serdtse", *Canadian Slavonic Papers*, No. 4, pp. 467-483, 1978.

Ершов, Л. (1974), *Из истории советской сатиры*. Ленинград.

----------. (1977), *Сатирические жанры русской советской литературы*, Ленинград.

Жолковский, А. и Щеглов, Ю. (1967), "Структурная поэтика — порождающая поэтика". *Вопросы литературы*. No. 1, стр. 82-89.

Каганская, М. (1977), "Наследники Толстоевского или шестидесятые годы" *Время и Мы*. No. 6, стр. 133-137.

Каганская, М. и Бар-Села, (1984), *Мастер Гамбс и Маргарита.* Тель-Авив.

Карден (1974), Carden, P. *The Art of Isaac Babel*. Ithaca.

Керн (1980), Kern, E., *The Absolute Comic*. New-York.

Кестлер (1964), Koestler, A. *The act of creation*. London.

Крепс, М. (1986), *Техника комического у Зощенко*. Вермонт.

Курдюмов, А. (1983), *В краю непуганых идиотов*. Париж.

Лихачев, Д. (1971), "Литературный дед Остапа Бендера". *Страницы истории русской литературы*. Москва.

Лотман, Ю. (1970), *Структура художественного текста*. Москва.

Лунц, Л. (1981), *Родина и другие произведения*. Иерусалим.

Луплоу (1982), Luplow, C., *Isaac Babel's Red Cavalry*. Ann Arbor.

Мандельштам, Н. (1971), *Воспоминания*. Нью-Йорк.

Мандельштам, О. (1967), *Собрание сочинений в трёх томах*. т. 3. Мюнхен.

Маркевич (1966), Markiewicz, H., "On the Definitions of Literary Parody" *To Honour R. Jakobson: Essays on the Occassion of His Seventieth Birthday*. The Hague.

Маркиш, С. (1979), "Послесловие. Русско-еврейская литература и Исаак Бабель". *Бабель. Детство и другие рассказы*. Иерусалим.

Маклен (1975), McLean, H., "Introduction", *Mixail Zoscenko. Nervous People and Other Satires*. Bloomington.

Молдавский, Д. (1981), *Товарищ смех*. Ленинград.

Мунблит, Г. (1934), "Книга о мелком мире" *Литературная газета*

12 апреля 1934.

Мурфи (1981), Murphy, A., *Mikhail Zoshchenko. A Literary Profile*. Oxford.

Петро (1972), Petro, P., *Modern Satire*. Berlin. New York. Amsterdam.

Пиотровский, А. (1928), "К теории киножанров", *Поэтика кино* (Эйхенбаум — ред.), Ленинград.

Проффер, Э. (1982), "Предисловие", *М.А. Булгаков. Собрание сочинений*, т. 1. Анн-Арбор.

Роуз (1979), Rose, M. *Parody as Meta-Fiction*. London.

Сарнов, Б. (1984), "Плоды изнурения. Литературная пародия вчера и сегодня", *Вопросы литературы*. Москва.

Слонимский, А. (1972), *Техника комичекого у Гоголя*. Ленинград.

Старков, А. (1969), *Двенадцать стульев и Золотой телёнок Ильфа и Петрова*, Москва.

Тынянов, Ю. (1977), *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва.

Успенский, Б. (1970), *Поэтика композиции*. Москва.

Фален (1974), Falen, J., *Isaak Babel. Russian Master of the Short Story*. Knoxville.

Флит (1970), Fleet, F., *A Theory of Wit and Humour*. New-York – London.

Фрейд (1963), Freud, Z., *Jokes and their Relation to the Unconscious*. New-York.

Церер (1975), Zehrer, "*Dvenadcat' stul'ev*" *und "Zolotoj telenok" von I. Il'f und E. Petrov: Entsehung, Struktur, Thematic*. München.

Чаппл (1980), Chapple, R., *Soviet Satire of the Twenties*. Florida.

Чудаков, А., (1971), *Поэтика Чехова*. Москва.

Чудакова, М. (1979), *Поэтика Зощенко*. Москва.

Чудакова, А. и Чудакова, М. (1967), "Современная повесть и юмор" *Новый мир*. No. 7.

Шкловский, В. (1928), *Гамбургский счёт*. Ленинград.

-------------. (1929), *О теории прозы*. Москва.

-------------. (1934), "Золотой телёнок и старый плутовской роман" *Литературная газета*, 30 апреля 1934.

Щеглов, Ю. (1975), "Семиотический анализ одного типа юмора" *Информатика и семиотика*, выпуск 6, стр. 165-198, Москва.

Щеглов, Ю. (1981), "Мир Михаила Зощенко" *Wiener Slawistischer Almanach*. No. 7. pp. 109-153.

Эйхенбаум, Б. (1924), *Вопросы поэтики*. Ленинград.

Эйзенштейн, С. (1964), "Монтаж аттракционов", *Избранные произведения в шести томах*. т. 2, стр. 269-274.

Яновская, Л. (1963), *Почему вы пишете смешно*. Москва.